



Massimo Donà

Di qua, di là

Ariosto e la filosofia dell'*Orlando furioso*



i Delfini

La nave di Teseo

Incantate fantasmagorie e sorprendenti divagazioni sono quelle che animano il capolavoro letterario di Ariosto. Un'opera che profetizza la modernità e le sue mai prevedibili traiettorie. Un'opera che sembra volerci raccontare di semplici cavalieri erranti appartenenti a un mondo lontano, e invece parla di noi, abitanti del ventunesimo secolo. Questo è l'*Orlando furioso*. Un'avventura letteraria di cui sono protagonisti la follia e l'amore. Sì, perché, se l'amore è sempre segno di follia, allora la vita stessa è dominata dalla follia; perché nulla si muoverebbe, nelle nostre vite, se non per amore.

Massimo Donà (Venezia, 1957) è professore ordinario di Filosofia teoretica presso l'Università San Raffaele di Milano. Dopo la laurea nel 1981 con Emanuele Severino, ha collaborato con Massimo Cacciari, e con lui e Romano Gasparotti ha fondato la rivista *Paradosso*. Tra le sue numerose pubblicazioni segnaliamo: *Sull'assoluto. Per una reinterpretazione dell'idealismo hegeliano* (1992), *Filosofia del vino* (2003), *Aporie platoniche. Saggio sul "Parmenide"* (2003), *Sulla negazione* (2004), *Magia e filosofia* (2004), *Serenità. Una passione che libera* (2005), *Filosofia della musica* (2006), *La filosofia dei Beatles* (2018). Con La nave di Teseo ha pubblicato *Dell'acqua* (2019).

Dello stesso autore

presso La nave di Teseo

Dell'acqua

Massimo Donà

Di qua, di là

Ariosto e la filosofia dell'*Orlando furioso*



La nave di Teseo

© 2020 La nave di Teseo editore, Milano

ISBN 978-88-346-0278-2

Prima edizione digitale marzo 2020

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.

È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

*A tutti i miei studenti,
indipendentemente dai quali non so cosa sarei riuscito a fare,
di quel poco che ho fatto;
sempre che qualcosa sia davvero riuscito a fare.*

Indice

Prologo

1. Ariosto e il senso originario della follia

2. Percorsi della follia

3. Follia e stramberia pure ed evidenti

4. La luna, un controcanto

5. Lo specchio magico del mondo

Note

Prologo

Un gigante della letteratura; un pensatore capace di ragionare in rima; di sicuro, il più lucido cantore della follia amorosa – questo e molto altro è stato Ludovico Ariosto. Nato a Reggio Emilia nella seconda metà del Quindicesimo secolo e morto a Ferrara nel 1533, Ariosto opera quando il Rinascimento italiano ha già presentato al mondo i suoi ‘campioni’. Mantegna, infatti, aveva salutato questo mondo già nel 1506, mentre Botticelli era passato a miglior vita nel 1510; ma anche Raffaello era già morto nel 1520, e Leonardo solo un anno prima dell’urbinate. Michelangelo invece avrebbe continuato a esprimere la propria creatività sino al 1564. E Tiziano ancora più a lungo, sino al 1576.

A ogni modo, dal 1516 (anno della prima edizione a stampa dell’*Orlando furioso*) sino al 1532 il poeta emiliano continua a lavorare al suo capolavoro; a quello che a molti sarebbe effettivamente sembrato un vero e proprio poema cavalleresco.

Eppure, l’*Orlando furioso* – come dovrebbe venire in chiaro leggendo le pagine che seguono – è ben altro che un poema cavalleresco, pur avendone tutte le sembianze. È in verità un mirabile ritratto della natura umana, tratteggiata con mano abilissima da un Poeta che si sarebbe dimostrato capace di portarne alla luce tutta la complicatezza, nonché il dinamismo intrinseco e la costitutiva labirinticità. Le sue, infatti, sono pagine incessantemente attraversate da movimenti repentini, incomprensibili, e in quanto tali sorprendenti, capaci di spiazzare e deludere ogni aspettativa del lettore. Sono pagine intrise di umorismo, ironia, ma anche di intensa partecipazione, per quanto i suoi eroi sembrino vere e proprie “maschere”, mosse da ingranaggi puramente

meccanici (come i pupi di Mimmo Cuticchio, incantevoli e magiche marionette che da generazioni continuano a raccontare e reinventare le storie dei paladini di Francia) – sembrano infatti abitati, tutti, da sentimenti e da passioni simili a stantuffi che muovono in virtù di pura forza cinetica.

Non è un caso che qui la profondità della vita sia tutta risolta nella bidimensionalità di un accadere fatto solo di colpi, contraccolpi, respingimenti, fughe e inseguimenti, voli pindarici e cadute catastrofiche. Come sulla superficie di un tavolo da biliardo.

Eppure Ariosto è tutto nei suoi personaggi, in cui vede riflessa l'impietosa verità del mondo; quella che di rado l'arte ha avuto il coraggio di rappresentare, almeno sino al Sedicesimo secolo.

Le cose, infatti, sarebbero cambiate solo in conseguenza dell'azzardo ariostesco; con Cervantes, con Shakespeare, con Calderón de la Barca e molti altri. Ariosto fu quasi contemporaneo di François Rabelais, che in Francia aveva tentato qualcosa di non completamente diverso, anche se scendendo ancor più drasticamente nel sottosuolo della vita, dove a dominare sono appunto gli istinti più bassi, e le esigenze del corpo, le sue funzioni, il cibo, il vino e il sesso. Nell'Ariosto, invece, l'argomento è ancora quello nobile, quello della Cavalleria, dei paladini di Carlo Magno – un argomento tanto amato, all'epoca, soprattutto sulla scia di leggende che si erano diffuse in Europa ancora in pieno Medioevo grazie ai versi della grande tradizione francese della *Chanson de Geste* (la più famosa e antica di queste canzoni è la *Chanson de Roland*).

Ma in verità le vicende e le avventure dei cavalieri di cui sono affollate le pagine del *Furioso* sono solo lo sfondo che consente al nostro poeta di scrivere un grande poema d'amore; tutto rivolto in verità a smascherare, indagando l'infinita casistica dei fatti amorosi, le aporie di cui è intessuta *ab origine* l'umana esistenza. E a mostrare che, davvero, altro non v'è al mondo che un'incessante manifestazione di una sempre identica e lucida Follia.

1. Ariosto e il senso originario della follia

Didimo per altro beveva sempre acqua pura. Aveva non so quali controversie con l'Ariosto, ma le ventilava da sé, e un giorno, mostrandomi dal molo di Dunkerque le lunghe onde con le quali l'Oceano rompea sulla spiaggia, esclamò: Così vien poetando l'Ariosto!

FOSCOLO, UGO, *Notizia intorno a Didimo Chierico*, in *Il tomo dell'Io, seguito dal Didimo Chierico*, a cura di Ardengo Soffici, Lanciano, R. Carabba Editore, 1922, p. 121.

Che si tratti di un grande romanzo d'amore l'hanno detto in molti (tra questi, v'è sicuramente il Croce)¹ – in molti continuano a credere che la guerra, le battaglie e i duelli di cui è stracolmo siano in fondo solo pretesti per raccontare una grande storia d'amore. Insomma, che si tratti in ogni caso di azioni, scontri, sfide e inseguimenti, dettati sempre e comunque dal mal d'amore è abbastanza evidente.

Potremmo anche dire che l'*Orlando furioso* è una grande macchina i cui ingranaggi sono tutti espressioni di sempre diverse e assai fantasiose istanze amorose. Non a caso il cuore di questo grandioso poema, situato tra il ventitreesimo e il ventiquattresimo canto, in cui viene descritto il graduale *descensus ad inferos* che avrebbe condotto Orlando verso il culmine della "follia", nasce da un sentimento da sempre legato all'esperienza amorosa: la gelosia.

E poi, di fronte alla potenza di *Eros* vengono meno tutte le differenze sociali, di sesso, di cultura e di attitudine caratteriale. Ogni genere di esperienza – di quelle che potrebbero anche costituire un ostacolo al dispiegarsi della teleologia che muove qualsivoglia esistenza al raggiungimento del proprio fine essenziale –, se commisurato alla potenza dell'afflato amoroso, appare del tutto incapace a costituire un vero e proprio ostacolo.

L'amore vince ogni altra forza della natura; perciò è in grado di assumere mille volti. Non è un caso che la casistica presa in esame dall'Ariosto sia davvero ricchissima; facendoci non di rado trovare nel dominio della vera e propria patologia, con eroi consegnati al delirio generato da fantasie ossessive connesse a un'idea come quella della purezza violata.

Come quella da cui si genera cioè il delirio che vede Orlando perdere completamente il senno. D'altro canto, agli occhi dell'Ariosto una cosa almeno risulta chiara: che l'esperienza della follia trova proprio nella passione amorosa la sua più perfetta espressione.

Ma, soprattutto, va ricordato che, a venire realizzata dall'Ariosto, è un'operazione simmetricamente opposta a quella che, di lì a poco, sarebbe stata tentata da un filosofo come Spinoza. Sì, perché, piuttosto che utilizzare il metodo logico e razionale già caro alle scienze più nobili, al fine di consegnare un preciso ordinamento assiologico anche alla sfera passionale – quella che *distrae* continuamente gli umani (quella che per molto tempo si era ritenuta non normabile, in quanto espressione di un'irrazionalità sostanzialmente inaccessibile agli strumenti del *logos*) –, lo scrittore emiliano finisce per mostrarci che tutto, nella natura, ossia che il mondo (quello stesso che i saperi scientifici ritengono invece di poter misurare e dunque conoscere in conformità a inviolabili proporzioni), è in sostanza animato dalle medesime forze che si era sempre pensato fossero destinate a sconquassare solamente l'animo degli umani.

Ossia, tutto, ogni espressione o manifestazione della vita, si radica, secondo l'autore del *Furioso*, in un'unica ragione; come tale assolutamente *incondizionata*: che non si struttura però come principio d'ordine, ma al contrario, come potenza esplosiva che di ogni ordine costituisce appunto una sorta di originaria condizione di impossibilità.

D'altro canto, operando questo radicale rovesciamento, Ariosto coglie almeno una verità: ossia, il fatto che il *principio incondizionato* di tutto non può essere vincolato all'ordine

restituito al mondo dalla forma logica connaturata al nostro intelletto. Sì, perché nell'orizzonte facente capo all'assoluta incondizionatezza di 'un principio', nessuna regola potrà certo pretendersi inviolabile, e tanto meno potrà pretendere di farsi *originariamente* costringente a sé l'essente – altrimenti il principio, in quanto destinato all'ordine che definiremmo 'razionale', non sarebbe "principio". Ossia, non sarebbe in-condizionato, ma *ab origine* destinato all'ordine piuttosto che al disordine. E dunque dovremmo riconoscere il suo essere *condizionato* almeno dall'ordine cui l'avessimo riconosciuto originariamente destinato.

Il principio, insomma, deve poter essere riconosciuto, nell'ambito degli ordini che il sapere razionale riesce di volta in volta a riconoscere come propri del mondo, a mo' di fenditura o *piega* che, all'interno di qualsivoglia ordine, dice e testimonia la sua stessa originaria e costitutiva infondatezza. Ché il principio, in quanto principio, non può che costituirsi come assolutamente *incondizionato*; e di questa sua natura deve parlare, manifestandosi nelle cose che da esso in ogni caso dipendono, e di esso saranno sempre e comunque espressioni.

Perciò, riconoscere la potenza del principio nelle cose tutte, significa riconoscere la gratuità e l'assoluta insensatezza che stanno al fondo di ogni senso prodotto dalle simmetrie e dalla coerenza familiari alle più diverse forme di 'conoscenza'.

Allo stesso modo, ricondurre le cose alla loro origine incondizionata, significa comprendere la vera ragione dell'*inquietudine* e del *turbamento* che le medesime continuano a provocare anche là dove (come appare nelle più diverse e possibili declinazioni dell'umana esperienza) l'ordine entro cui le troviamo ogni volta rigorosamente inscritte sembrerebbe farci credere di poterle in ogni caso controllare.²

Perciò lo sguardo filosofico è paradossalmente attratto da ogni manifestazione del *chaos* originario; quello stesso che mai nessuna determinatezza, e mai nessuno degli ordini dalla

medesima chiamati in causa, potrà credere d'aver rimosso e tanto meno addomesticato. E in ogni caso, se, nelle cose tutte, quel *chaos* non potrà che continuare a pulsare, si tratterà solo di saperlo riconoscere, e di non farsi più incantare dal modo in cui “per lo più” esse sembrano comportarsi agli occhi di quei saperi che, nelle medesime, si illudono di riconoscere regolarità da essi medesimi in verità impropriamente imposti. Cosa che avrebbero saputo fare molto bene, in Italia, scrittori come Ariosto, ma anche – sia pur in modi molto diversi – come Gadda e Buzzati.

Per riuscire a fare questo, comunque, bisognerà essere anzitutto in grado di riconoscere, nelle *metamorfosi* che spingono ogni particella di realtà a rovesciarsi continuamente nel proprio opposto, l'effetto di una potenza originaria che, sola, può rendere ragione delle infinite relazioni che connettono i fatti di questo mondo alle dimensioni più estranee e sconosciute. E smentire qualsivoglia previsione e qualsivoglia meccanicistica relazione causale.

Da cui la tensione originariamente ossimorica inscritta in ognuna delle vivide e illuminanti metafore disegnate dalla creatività ariostesca. Sempre portatrici, proprio per questo, di oscura chiarezza o di immobile sfrenatezza; e legittimanti la convinzione che vero e imprescindibile predicato del mondo intero non sia tanto un attributo misterioso, perché troppo lontano da questo mondo, e dunque difficile da decifrare, quanto piuttosto l'unico che, da questo mondo, può dirsi “assolutamente lontano”. Tanto lontano da farsi semplicemente opposto al medesimo; quale semplice “nulla” rispetto alla sua “positività”. Sì da rendere ogni essente destinato a *negare di essere quel che è*. Disegnando un ossimoro tanto radicale da coincidere con la costitutiva ossimoricità “ontologica” cui anela forse ogni espressione autenticamente metaforica.

Ecco perché il “giudicio uman spesso erra”! Anche quando il dipanarsi del discorso sembra perfettamente conforme alle regole che rendono possibile ogni buona argomentazione. Come accade quando finiamo per connettere l'esperienza

d'amore alla possibilità – che da quest'ultimo sentimento sarebbe resa per l'appunto possibile – di essere finalmente se stessi; anzi, di essere pienamente e compiutamente se stessi.

Niente di più 'errato'!

Anche in questo caso, infatti, si tratta di guardare bene alla struttura del sentimento amoroso; e di cogliere proprio nel cuore del disegno psichico da esso sotteso il punto cieco in grado di smentire la sua solo apparente ragionevolezza.

Ma non solo. In grado di smentire ad esempio un *topos* classico che aveva sempre voluto intimamente connessi i concetti di "imperfezione" e "finitudine" (o parzialità, limitatezza).

Per Ariosto, infatti, noi siamo "imperfetti" proprio perché costitutivamente "in-finiti". Dover fare sempre e comunque i conti con un limite significa infatti poterlo sempre e comunque oltrepassare; o quanto meno potersi proporre il suo oltrepassamento.

Riconoscendo il limite, cioè, vediamo subito che di là da esso deve esservi dell'altro – perciò nessun limite può imporsi come invalicabile. Vedendo il limite, insomma, vediamo anche l'assoluta provvisorietà di qualsivoglia definizione. Riconosciamo cioè che quel che sino a un certo momento siamo riusciti a essere, dice sempre che altro potremo ancora diventare. Perciò non sappiamo mai chi siamo; se sempre altro potremmo ritrovarci a essere. E sempre per questo nessun limite ci limita davvero; ma al contrario ci offre ogni volta la possibilità di sperimentare *in rebus* che sempre "altro" potremmo ancora diventare.

Ogni limite, dunque, ci dice in verità che non siamo affatto 'finiti'; che non siamo mai finiti. Se è vero che nessun limite può farsi compimento della nostra vicenda esistenziale.

E che dunque siamo letteralmente in-finiti. Che lo siamo, però, senza che tale infinitudine si lasci comunque determinare. Perciò definiremo *imperfetta* ogni definizione che tali limiti possono comunque rendere possibile. Perché

non definitiva e tanto meno compiuta. Perché sempre e comunque provvisoria e, in quanto tale, costitutivamente smentibile. E quindi non-vera, in senso proprio.

Insomma, siamo *imperfetti* perché mai raggiungeremo quel che sempre cerchiamo; ossia l'altro totale che da sempre bramiamo, ma che sempre ci destinerà a fare i conti con un nuovo limite. Perché l'altro dalla finitudine che ci costituisce *ab origine* non è al di là di nessun limite; e dunque non è custodito da nessun palazzo incantato, varcando le cui mura ci si possa finalmente fare *altri da noi stessi*, e ricongiungerci con una infinità attuale e determinata che mai potremo in verità essere – perché l'infinitudine attuale e determinata (l'infinito in atto) è l'estrema illusione che da sempre ci muove, pur non potendo mai essere attinta, perché in se stessa *impossibile*.

Infatti, il confine con cui sempre continueremo ad aver a che fare non nasconde alcun passaggio segreto attraversando il quale si possa finalmente assaporare la trasfigurazione dell'ignoto in definitivamente noto. Veramente ignoto essendo in verità solo quel che comunque già sappiamo, di noi; se è vero che nulla di quel che potremo venire (determinatamente) a sapere, di noi stessi, dirà mai quel che siamo veramente. Mostrandoci ogni volta, piuttosto, questo; ogni volta, cioè, la stessa cosa: che *non siamo ancora quel che siamo* (quel che saremo venuti sino a quel momento a essere). Che siamo cioè già da sempre 'assolutamente' altri da quel che siamo; e mai *relativamente* altri da quel che siamo – anche se ogni volta finiamo per diventare *relativamente* altri da quel che eravamo. Senza mai riuscire a essere quell'assolutamente altro da noi che abbiamo sempre chiamato "infinito".

Forse, è a partire da questa presa di coscienza che possiamo intendere cosa volesse dire Croce, vedendo nel poema ariostesco una reale capacità di *mediare l'immediato*, "trasformando i vari ordini di sentimenti particolari... *i quali*, non appena vennero toccati dall'Armonia che cantava in fondo al petto del loro poeta, persero la loro autonomia, nella

sottomissione a un unico signore, nella discesa da tutto a parte, da motivi a occasioni, da fini a strumenti, nel morire di essi tutti a beneficio di una nuova vita”.³ Armonia che si manifesta nell’ironia, tipica del versificare ariostesco; che consentirebbe di elevare i sentimenti particolari (di elevarli abbassando la loro pretesa autonomia), avvolgendoli tutti, sì da non essere mai “futile scherzo, ma qualcosa di assai più alto, qualcosa di schiettamente artistico e poetico, la vittoria del motivo fondamentale sugli altri tutti”.⁴

Qualcosa che scorre come sottile fluido, impalpabile, che “non si lascia mai afferrare con ordigni scolastici, ma, anima qual è, si sente con l’anima”.⁵

Perciò tutto il mondo può rivelarsi irreal; “superficie disegnata e colorata, splendente ma senza sostanza”.⁶

Tutto può cioè venire “disciolto nell’armonia e ironia”;⁷ e i caratteri dei vari personaggi possono finanche trasformarsi nelle “note stesse, varie, diverse e contrastanti, dell’anima del poeta, le quali s’incorporano in creature che sembrano bensì vivere di vita propria e particolare, e vivono invece tutte della stessa vita, variamente distribuita, scintille dello stesso fuoco centrale”.⁸

Ogni distinto finendo per diventare, nelle ottave ariostesche – sempre secondo il Croce –, manifestazione di un “Medesimo” che mai riusciremo a determinare (da cui l’immagine crociana del suo – di quel Medesimo – scorrere fluido e impalpabile, senza mai lasciarsi afferrare o determinare), perché non è un “determinato”. Stante che l’identità, l’origine, il fondamento di cui tutto si fa *ab origine* espressione, altro non dicono che l’*indeterminatezza* – quella che, sola, può rendere in-finito ogni finito.

Questo è infatti ciò che Croce chiama “contenuto che è sempre il medesimo e si attua in forme sempre nuove e ci attrae con la magia di questa insieme medesimezza e inesauribile varietà di apparenze”.⁹ E non si lascia definire se non come l’*indefinito* che ogni determinata figura del mondo lascia apparire negli scarti, negli inciampi di cui è fatta la vita

– che non a caso affollano le pagine ariostesche e dominano in vicende che mai si concludono, conducendo da qualche parte i suoi protagonisti. Condannati in verità a venire continuamente depistati e distratti dalle loro solo apparentemente chiare “inchieste”. E a farsi espressioni di un mondo che già il De Sanctis vedeva irrimediabilmente consegnato alla “mancanza di serietà, di ordine, e di persistenza in un’azione unica e principale, facendo dello staccarsi dal centro, andare vagando, e cercare avventure, lo spirito di un mondo che ripugna così all’unità come alla disciplina”.¹⁰

Fermo restando che già per De Sanctis, comunque, al di sopra di quest’anarchia cavalleresca “ci è uno spirito sereno e armonico, che tiene in mano le fila e le ordisce sapientemente”.¹¹

Per lui, infatti, *il principe degli artisti italiani* (così egli definisce l’Ariosto) “è spettatore che gode alla vista di quel mondo, quasi non fosse il mondo suo... e non dà valore alle cose, ma dà un immenso valore alla loro formazione... e proprio perché l’interesse è non nella cosa, ma nella sua forma, la maniera sobria e comprensibile di Dante è abbandonata”.¹²

Perciò il poeta emiliano avrebbe potuto dare vita a una vera e propria onda musicale; la stessa che gli avrebbe consentito di “fissare l’esteriorità nel punto che è viva, quando cioè è atteggiata così o così per movimenti interni o esteriori”.¹³

Insomma, quasi anticipando il modo con cui Goethe si sarebbe rivolto alla natura, Ariosto cerca quello che Croce definisce appunto *fluidico impalpabile*, riconoscendolo come volto del Medesimo che, solo, rende possibile ogni forma di Armonia.

Ariosto cerca cioè di catturare il dinamismo della vita, quello stesso che non potremmo identificare con alcun vivente; quell’indeterminatissimo fluire che, solo, può farci prendere coscienza del fatto che le cose non sono mai quello

che sono – *quello che sono* risultando sempre da un'operazione di astrazione che non può evitare di irrigidire e “definire” la cosa, strappandola via dal suo flusso vitale; ovvero, dal flusso in relazione a cui, solamente, si dipana il suo esistere concreto.

De Sanctis insiste ancora su questa attitudine ariostesca, e afferma che “gli oggetti sono da lui colti in azione o in movimento, le descrizioni (infatti) sono rare e sobrie, e appena accennati i caratteri e i paesaggi, che sono l'uomo e la natura nel loro stato d'immobilità”.¹⁴ Gianni Celati avrebbe tratto da tutto ciò una conseguenza particolarmente importante; che, se non v'è persona, se non vi sono carattere o *psiche* in grado di definire questo o quel protagonista, allora nei protagonisti delle imprese narrate nell'*Orlando furioso* “non v'è neppure parvenza di una libera volontà di agire, nessuna traccia di quella disgrazia che chiamiamo psicologia – solo teatrali sussulti, con risposte fisse in conseguenza di eccitazioni esterne che li colpiscono... Perciò la reazione degli eroi cavallereschi (colpiti da questo o quello stimolo) è sempre uguale; è un furioso e automatico slancio verso la fonte dello stimolo, verso lo scontro o l'inseguimento, dove la massima esaltazione è legata alla gioia bambinesca del cozzare e del percuotere”.¹⁵

Ma, tornando al grande affresco critico disegnato dal De Sanctis, merita qui ricordare ancora una cosa: che se in ogni impresa, in ogni episodio del *Furioso*, a manifestarsi è davvero il *principio incondizionato di tutto* – che non è in alcun modo conoscibile, pur aleggiando sinuoso nei movimenti che dicono la vita di ogni essente –, allora non potrà certo stupire che quella di Ariosto si configuri come una “magnifica esposizione artistica che ti dà tutta l'apparenza e l'illusione della realtà nelle cose più strane e assurde, tutto questo, fuso insieme senz'aria di intenzione e di malizia e con perfetta bonarietà, ti mostra la concezione come un corpo in movimenti e cangiante, che non puoi fissare e definire, più simile a fantasma che a corpo”.¹⁶

Un'esposizione artistica affidandosi alla quale ci ritroveremo ad "ondeggiare in una atmosfera equivoca e mobile, dove vizio e virtù, vero e falso confondono i loro confini, e dove tutto è superficie, passioni, caratteri, mezzi e fini, superficie meravigliosa per chiarezza, semplicità e naturalezza di esposizione, che all'ultimo dispare come un fantasma, cacciato via da una frase ironica, dispare, ma dopo di avere destata la tua ammirazione e suscitato in te molte emozioni".¹⁷

Ché, tutto in essa si con-fonde; se è vero che è sempre il Medesimo a manifestarsi, nelle sue mille caratterizzazioni, nelle vicende e nei rutilanti inseguimenti di cui è fatto il poema ariostesco. Vi si confondono apparenza e realtà; perché in esso l'essere non è mai quel che è.

Perciò, a esplodere, nelle sue ottave, è la pura potenza dell'*immaginazione*; che, sola, si muove festosa nel grande gioco della creazione, facendosi espressione del "puro sentimento dell'arte". Quello che, solo, riesce – come nessuna forma di conoscenza sarebbe in grado di fare – a farci scoprire la natura umana nelle sue più sfumate gradazioni.

Per questo, nelle pagine ariostesche, "il momento della pazzia è rappresentato con tale realtà di colorito, che la tua illusione è perfetta".¹⁸

Una pazzia che pervade ogni cosa, certo; ossia, ogni aspetto della vita; ogni cavaliere e ogni dama; ogni animale e ogni pianta. Una pazzia che finisce per rendere impossibile anche il semplice riconoscimento dell'identità determinata. Che rende impossibile distinguere finanche un questo da un quello. Se è vero che, per essa, nulla è mai davvero quel che sembra essere.

La follia che impazza in questo mondo è d'altronde restituita anche dalle "infinite complicazioni dei destini e dei fini, dall'intreccio favoloso di rapporti fantastici e di situazioni assurde, con cui il poeta gioca avventurosamente fino alla leggerezza",¹⁹ come rileva giustamente Hegel.

Ma una cosa Hegel non avrebbe assolutamente potuto capire, dell'Ariosto (di cui pur ci offre una importante lettura, nelle pagine della sua *Estetica*): che l'amore non era stato da lui abbassato dall'amor divino di Dante, e neppure "dalla tenerezza fantastica di Petrarca a storie sensualmente oscene e collisioni ridicole".²⁰

La cavalleria ariostesca è infatti sì catturata da una irredimibile ironia – quale solo l'Ariosto avrebbe saputo condurre con tanta sapienza (la stessa che fa, dell'avventurosità di cui tutto il poema è intrinsecamente permeato, lo specchio di "un mondo che si dissolve in se stesso e quindi come un mondo comico di eventi e destini")²¹ –, ma se, come lo stesso Hegel peraltro comprende, "non vi è (nelle pagine ariostesche) chiara e aperta follia e stravaganza che i suoi eroi non prendano sul serio",²² ciò è reso possibile solo dal fatto che, in tutte queste manifestazioni del delirio universale, a palesarsi è l'essenza più radicale della follia (come vedremo alla fine di queste pagine).

Quella che proprio l'amore – l'amore concepito in conformità alla sua struttura originaria – incarna nella sua forma più perfetta. Un amore che dunque non è affatto abbassato rispetto a quello cantato da Dante o a quello vagheggiato dal Petrarca.

E dunque, per quanto l'ossessione conoscitiva abbia fatto di tutto per farci rimuovere questa verità (o meglio l'*impossibilità* di distinguere il vero dal falso), Ariosto capisce che è giunto il tempo di dirlo ai quattro venti. Che non ha senso alcuno continuare a fingere simmetrie, causalità, coerenza, e dunque continuare a credere che l'umana esistenza abbia un qualche senso.

D'altro canto, il poeta emiliano aveva respirato a pieni polmoni l'aria del proprio tempo. Un tempo in cui il discorso sull'*insania* caratterizzante l'umano e tutto il suo mondo stava diventando sempre più violentemente protagonista.

A partire da Leon Battista Alberti, verso la metà del Quattrocento, su su, sino a Erasmo e ad Ariosto (più o meno

contemporanei), vissuti a cavallo tra il Quindicesimo e il Sedicesimo secolo, non pochi furono gli intellettuali che presero a cuore la *stultizia* dell'umano. Considerandola non tanto come semplice alterazione patologica dell'Io; ma come sua naturale forma d'essere.

A ogni modo, è soprattutto nelle *Intercenales* che Leon Battista Alberti si impegna a smascherare la stoltezza del mondo, la sua demenza, la sua costitutiva follia. In una serie di brevi componimenti che si riallacciano chiaramente all'antecedente luciano, Alberti riconosce cioè di non vedere maggior stoltezza dell'eterno tormentarsi dell'uomo per soddisfare volgari e vili passioni, ma anche nel suo tornare alla carica, senza tregua, per chiedere al divino quel che in verità egli già possiede.

A ogni modo, la scoperta di questo lato oscuro dell'Alberti, peraltro grande architetto e umanista di primo piano, autore anche del *Momus* (uno dei capolavori dell'Umanesimo italiano), si deve soprattutto a Eugenio Garin – nei confronti del quale siamo anche debitori della riscoperta di un testo particolarmente significativo, totalmente dedicato alla vera follia dell'umano. Si tratta del *Somnium* – una breve *Intercenale* che si presenta come narrazione a tinte alquanto fosche in cui, tra bocche pronte ad addentare i naviganti, tra torme di pidocchi e fogne maleodoranti, si narra di un paese dei sogni che in Ariosto sarebbe diventato suolo lunare.

Riprendendo cioè un'antica credenza, che aveva spesso fatto della luna l'alter-ego “negativo” del nostro pianeta, il poeta emiliano ne approfitta per dare corpo a molte delle possibili reificazioni del nostro insulso affaticarci quotidiano. Andare nel paese dei sogni o sulla luna serve insomma a questi lucidissimi intellettuali per mostrare come, sulla terra, domini ormai l'assurdo. Quasi che, solo da una certa distanza, o meglio solo guardandola a partire dal suo “negativo”, la terra potesse apparire per ciò che essa era veramente.

Come se, solo a partire dall'altra faccia dell'essere (ossia dal non-essere), fosse possibile riconoscere che la terra, e

tutto quello che in essa sembra esistere, altro non sia che un fantasma assolutamente *inesistente*.

Un po' come era accaduto nel castello di Atlante, anche a guardarla dalla luna, la terra appare popolata da esseri che cercano disperatamente quel che non si può trovare, semplicemente perché non esiste. Non esiste infatti la vera meta di tutti i nostri desideri: e *in primis* la totalità che sempre vorremmo possedere nella sua "determinatezza" (come se tale determinatezza fosse davvero possibile).

Perciò, a guardarli da una certa distanza, ossia dal suolo lunare, gli umani appaiono dominati dalla follia.

Da una follia che nella luna sembra non aver trovato spazio; per quanto proprio e solo dalla sua superficie appaia come qualità specifica di ogni azione sviluppantesi sulla terra. Sulla superficie lunare può così rendersi evidente che in verità Enea non fu pietoso, e che Achille fu tutt'altro che forte, ma anche che Nerone non fu affatto ingiusto; può rendersi evidente che i troiani furono tutt'altro che vili. E che le cose, in relazione al modo in cui si mostrano qui sulla terra, si risolvono in pura illusione ottica.

Perciò, ponendosi dal punto di vista della luna, anche Penelope può rivelarsi una meretrice. Insomma, guardando alle cose del mondo a partire dalla superficie lunare ci si potrà render conto del fatto che tutto è in verità doppio; e che, ad esempio, l'ingannevolezza della poesia fa tutt'uno con la sua potenza eternatrice.

Ma non tutto è perduto; le cose che sulla terra non riusciamo a trattenere, e dunque anche il nostro tutto terreno e incessante perderci (lungo le labirintiche vie di un'erranza senza fine), sulla luna possono essere senz'altro ritrovate. Sì, perché sulla luna si ritrova tutto quello che sulla terra si è destinati a perdere. E dunque a non possedere mai.

A parte la follia, come abbiamo già ricordato.

Appunto perché quest'ultima non è 'qualcosa'.

Infatti, proprio perché non può essere perduta, essa non indica nulla di determinato; stante che, della determinatezza, costituisce piuttosto l'originaria *negazione*. Quella che nessuna affermazione potrà mai tenere fuori da sé.

Astolfo vola sulla luna per riprendersi il senno che Orlando aveva irrimediabilmente perduto. E viene guidato in questo viaggio da colui il quale nel Quattordicesimo secolo Boccaccio avrebbe definito *scrittore de l'oscura Apocalisse*. Ossia, da San Giovanni Evangelista.

Sino a scoprire il vero volto delle cose che qui sulla terra vediamo sempre offuscate – tanto offuscate da ritrovarci a credere che siano davvero quel che sembrano essere. Una convinzione, quest'ultima, che solo uno sguardo quanto mai offuscato può da ultimo legittimare. Legittimando per ciò stesso una continua e affannata rincorsa, peraltro del tutto inutile, verso quello che comunque continueremo a desiderare.

Ecco perché sulla luna vi sono cumuli di fiori che, invece di profumare, puzzano – solo sulla terra, infatti, possiamo credere che profumino. Perché non vediamo o non ci rendiamo conto del loro *non esser quel che sono*.

Perciò sulla superficie lunare incontriamo minestre rovesciate, serpenti con il volto di donzelle... insomma, tutto un campionario di assurdità che sulla terra faticheremmo a riconoscere. Solo sulla luna, cioè, ci si può rendere conto del fatto che tutto quel che sulla terra può sembrarci guadagnato è in verità perduto. Solo sulla luna lo capiamo. Capendo anche che quel che, sulla terra, sembra bello, in verità non lo è affatto.

Insomma, solo raggiungendo la luna potremo smascherare gli inganni prodotti dall'atmosfera terrestre – ossia, da un modo sempre troppo pratico e teleologicamente ordinato di concepire le cose. E rigorosamente fondato sul *principio di non contraddizione*.

A questo punto, però, non possiamo non porci la domanda decisiva: perché la follia rimane tutta sulla terra? Perché, cioè,

essa sembra non prevedere un *negativo*?

Uno solo può essere il motivo di tale assenza: il fatto che la follia non possa avere un corrispondente negativo. La qual cosa, poi, può avere a sua volta una sola ragione: il fatto che sia la follia stessa a costituirsi come il “negativo” che tutto abbraccia. Come il modo in cui, dalla luna, appaiono le cose che sulla terra vorrebbero farsi passare per *pure positività*.

Solo mirandole dalla superficie lunare, le cose possono apparire come negate; e il mondo può mostrarsi infestato dalla follia.

Da una prospettiva terrestre, invece, le cose non possono che farci credere d’essere, e basta. Perché gli umani non sono consapevoli della follia che inficia ogni cosa della terra. Perciò desiderano, e si propongono obiettivi da raggiungere, e credono di sapere.

Per questo, solo la follia avrebbe potuto rendere Socrate consapevole del proprio costitutivo “non-sapere”. Non dovrebbe stupire cioè che ai suoi concittadini Socrate apparisse marchiato da una costitutiva insania mentale.

Gli umani vivono da ciechi, credendosi sapienti; e dunque non si rendono conto che i fiori non sono fiori e le pipe non sono pipe (solo la follia di cui sono dotati gli artisti avrebbe infatti potuto far ‘capire’ a Magritte che la sua pipa non era una pipa). Perciò non vediamo la follia che mina ogni nostra presuntuosa pretesa realizzativa.

Ecco perché Erasmo, nel suo *Elogio della follia*, avrebbe sentito il bisogno di dare voce alla follia in persona, sì da mostrare agli umani che nessuna categoria di persone è esente dall’adulazione, dall’egoismo, dall’oblio e dalla voluttà – tutte seguaci della follia, per l’appunto.

Una follia che secondo Erasmo informa di sé anche le attività apparentemente più normali, se non necessarie alla conservazione dei vincoli sociali: come il nodo coniugale. Maschera della follia sono per lui anche il fascino della giovinezza, ma anche la smemoratezza che ci colpisce in

tarda età. Follie necessarie per farci innamorare, per farci procreare e per attenuare la tristezza di norma connessa alla vecchiaia.

Insomma, la follia serve anche a rendere sopportabile la vita.

Ma va rilevato, a questo punto, che essere folli significa tanto credere che *le cose che non sono* “siano” (ciò che tutti, o quasi, credono sulla terra) quanto credere che *le cose che sono* “non siano” (ciò di cui sono convinti filosofi e artisti); perciò non c’è scampo alla follia.

Non v’è scampo perché la follia dice il mondo sia per come esso appare dalla luna, sia per come esso appare dalla terra. Si è folli perché si nega quel che è, o si fa essere quel che non è.

Si è folli comunque.

Insomma, non v’è scampo alla follia. D’altronde anche i soggetti della conoscenza credono di sapere; credono “che sia”, appunto, la sapienza di cui essi in verità non dispongono (e che dunque “non-è”). Credono cioè di esser conoscenti, là dove non lo sono affatto; e dunque si illudono.

D’altro canto non possiamo che parlare con la testa sulla luna! Ossia, non possiamo che vedere le cose così come le medesime si lasciano vedere sulla superficie lunare; ossia, come *positivamente determinate*. Anche perché è solo in quanto positivamente determinate che le cose possono apparire “perdute”. E farsi riconoscere come puramente positive da Astolfo. Che, non a caso, proprio sulla luna sarebbe riuscito a ritrovare il senno che a Orlando sulla terra era stato astrattamente negato. Negato cioè nella forma della semplice *esclusione*.

A ogni modo, non tutti possono permettersi di fare come il mago Atlante (prototipo di ogni vero artista), che fa vedere allo spettatore che le cose desiderate non sono. Certo, le cose di cui la luna ci mostra la chiara e distinta positività in verità non sono; d’altronde, se non riconoscessimo la loro positività

(che appare solo dalla prospettiva lunare) non potremmo neppure riconoscere il loro *non esser quel che sono*. E soprattutto rischieremmo di credere che il “non essere” dica la semplice cancellazione dell’essere. La sua sostituzione con qualcos’altro; come se il non-essere potesse davvero configurarsi come qualcosa d’altro dall’essere.

Insomma, è proprio vero che il canto XII (quello del palazzo di Atlante) e il canto XXXIV (quello del viaggio di Astolfo sulla luna) sono da leggersi insieme, che sono cioè rigorosamente complementari (e non a caso sono collocati a metà della prima parte, quello di Atlante, e a metà della seconda parte, quello di Astolfo sulla luna). Ché non si può mai essere solamente savi o solamente folli. Quasi si potesse scegliere se stare da una parte o dall’altra.

Come se si potesse scegliere se vedere le cose come le vede Astolfo *sulla* luna o come il medesimo le vede *dalla* luna (vedendo il senno come puro senno, *sulla luna*, e il senno come follia, *dalla luna*); come se si potesse scegliere tra il vedere le cose sulla terra come le vede Astolfo *sulla* luna, ossia come univocamente e positivamente determinate, e il vederle come le vede Astolfo *dalla* luna, ossia come originariamente negantisi.

Certo, Ariosto sa bene che il senno lo si può perdere in molti modi; ossia, che vi sono molti modi di essere insensati o folli. Si può perdere il senno per la ricerca di eccessiva ricchezza, per speranze mal riposte, ma anche per essersi troppo frequentemente mossi per mare.

D’altro canto, nell’ottica ariostesca, ben-vedere significa sì vedere le cose alla luce, vederle in modo chiaro e distinto, ma significa anche saper riconoscere il volto in ombra delle cose – che in quanto nascosto, oscuro, possiamo sempre dimenticare, o quanto meno non riconoscere. Ben-vedere significa vedere il loro aspetto onirico; quello che ce le fa vedere appunto come se stessimo sognando. E dunque come se fossero davvero quel che sono. Come fossimo in un *Somnium*; magari nel *Somnium* albertiano. Un sogno di là dal quale, guarda caso, non v’è alcun *altro*! Perché nulla di

diverso da quel che sono, se guardate *dalla* luna, dicono appunto le cose *in quanto riconosciute sulla luna*. Stante che il positivo non dice nulla di diverso da quel che viene detto dal negativo; che, della positività, costituisce una semplice “negazione” (senza pretendere di indicare qualcosa di diverso – come se il negativo potesse costituirsi davvero come *altro* dal positivo). Dicendo appunto la sua costitutiva ed essenziale “in-esistenza”.

Dicendo soprattutto che mai follia e ragione riescono a distinguersi davvero; a farsi cioè determinatamente distinte l’una dall’altra.

Anche se da sempre gli umani tentano di separarle, facendo in modo che non si contaminino reciprocamente. Per quanto, vedere le cose per come esse appaiono sulla luna significa vederle così come potremmo vedere le idee platoniche; come *pure positività* che, peraltro, mai saranno rinvenute come *altre* dalla loro individuazione terrena (la stessa che le fa esistere in forma sempre e comunque *individuale*).

Perciò bisogna non tanto cercare di salire fino alla luna; quanto imparare a vivere qui, sulla terra, con la testa sulla luna; senza lasciarsi mai tentare dal desiderio di trasfigurare la negazione o l’indeterminatezza, e farla diventare “totalità”.

Ariosto ha trasfigurato la perdita e l’ha trasformata in riconquista; quel che dal punto di vista terrestre, ossia, dal punto di vista della follia caratterizzante il punto di vista terrestre, sembra perduto (come tutto sembra perduto nella selva terrestre immaginata da Dante), può essere riguadagnato – e *in primis* grazie alla grandiosa finzione disegnata dalla “poesia”. Che dice “il vero” proprio vagando per ogni genere di *immaginazione*, e dunque facendo essere sempre e solamente quel che non è. Ossia, mentendo.

D’altronde, sapeva bene anche il Boccaccio che “se venisse tolta ai poeti la licenza di vagare per ogni genere d’immaginazione, il loro ufficio si risolverebbe proprio nel

nulla”²³ (*se venisse a loro trito la licenza di vagare per ogni sorte di fittione, il loro ufficio al tutto si risolverebbe in niente*).

Ciò che la poesia tocca, diventa *vero* di là da ogni astratta contrapposizione tra vero e falso. Quelli che la follia caratterizzante la ragione terrena (la ragione non poetica, potremmo anche dire) vorrebbe rigorosamente antitetici.

E che proprio e anzitutto la potenza dell’amore scardina dalla loro rigida e implausibile astrattezza.

Non è un caso che l’Ariosto, nel descrivere lo sprofondamento nella follia patito da Orlando a metà del poema, dopo aver ricordato i tre giorni da lui passati disteso sull’erba, con gli occhi rivolti al cielo senza dire parola alcuna, si accinga a descrivere un vero e proprio atto di spoliazione. Ariosto, insomma, connette l’esplosione della follia, giunta nella sua fase più acuta, allo spogliarsi da parte di Orlando, al gesto subitaneo e rabbioso con cui il paladino si toglie di dosso l’armatura, e infine anche i pochi panni che gli erano rimasti, mostrando “ignudo l’ispido ventre e tutto ’l petto e ’l tergo” (*Orlando furioso*, XXIII, 133).

Follia è il mettersi a nudo; credere di poter dire tutto per come esso è. Di potersi mostrare senza infingimenti; di potersi mostrare per intero, senza lasciar fuori nulla.

Folle è cioè credere di poter disegnare una verità nuda e cruda; libera dall’errore. Di poter rischiarare il tutto, come si sarebbe voluto secondo l’antica idea di *a-letheia*.

Orlando vive l’esplosione della follia più radicale attraverso una messa a nudo che indica una pazzia così orrenda che non se ne potrebbe immaginare una di più orrenda.

Orlando perde di vista il fatto che l’essere umano si manifesta solo vestendosi; a non doversi vestire è infatti solo l’immediatezza – quella che conviene appunto alla natura animale. D’altronde, egli è ormai diventato pura immediatezza. Non a caso non gli passa neppure per la testa di prendere la spada; ché non gli serve, tanta è la forza di cui

si sente dotato. Comincia a sradicare pini, abeti, faggi e querce come fossero finocchi.

D'altro canto la mediazione non sarà il 'primo', anche per Hegel? Che pur la voleva far valere come il concreto rispetto all'astratto.

Proprio Hegel, infatti, fa valere la mediazione come ultimo destinato a dire, in verità, il primo. Il vero primo; il prima di ogni prima. E dunque l'*assolutamente immediato*.

Immediato è tutto dunque; "immediatezza" e "mediazione" sono entrambe *immediate*. Hegel sembra non volerlo vedere. Eppure sono le sue stesse parole a costringerci a riconoscerlo.

Perciò la ragione non può fare a meno di rovesciarsi e farsi parola della follia. Perché anch'essa presuppone un immediato costituito dall'amore; da *eros*, dalla passione. Non ci si impegna a conoscere, infatti, se non si è chiamati da una irresistibile passione per la conoscenza. E non v'è ragione alcuna nel decidere di dedicarsi alle cose della ragione.

Solo amore; una irragionevole ragione che nulla giustifica, ma di tutto è autentica condizione di possibilità. Anche del suo farsi mediato, del suo farsi argomentazione e dimostrazione; *mentendo*, evidentemente. Ossia, facendo credere di essere quel che esso di fatto non è.

Essendo ogni forma di conoscenza pura espressione di passione. Di amore.

Volontà di non essere quel che si è. Volontà di essere logici, e pretesa di dimostrare finanche le ragioni del proprio irrinunciabile dispiegarsi argomentativo. Volontà di *perder se stessi per altri voler*, dice l'Ariosto. Che chiude la prima ottava del ventiquattresimo canto chiedendosi appunto: "E quale è di pazzia segno più espresso che, per altri voler, perder se stesso?" (*Orlando furioso*, XXIV, 1).

È dunque proprio questa destinazione a fare dell'amore l'"insania" per eccellenza; altro non essendo, il medesimo, se non insania – ci dice l'Ariosto, pochi versi prima. Pura insania, proprio perché ci fa "voler altro" *perdendo noi stessi*.

Insomma, è proprio l'amore a incarnare la forma originaria della follia.

In conformità a una definizione di follia che sarebbe stata poi ripresa, pari pari, e con incomparabile rigore teoretico, dal pensiero di Emanuele Severino. Infatti – ci ricorda il filosofo bresciano –, se “l'esser altro da sé appare originariamente come l'impossibile, ossia come nulla; e il nulla appare originariamente come significato contraddicentesi, cioè come l'impossibile e come il positivo significare dell'impossibile, ossia di ciò che non è e non appare”,²⁴ non si potrà non riconoscere che “la Follia estrema è la fede nel diventar-altro, e se la fede nel senso greco del divenire è il culmine della Follia estrema, alla la Non-follia è l'apparire dell'impossibilità, cioè della nullità assoluta del diventar-altro”.²⁵

Severino utilizza l'espressione follia caratterizzandola con l'iniziale maiuscola. Ché, a essere chiamata in causa in queste pagine, è propriamente quella che lui definisce “follia estrema”. La stessa esperita da Orlando tra il ventitreesimo e il ventiquattresimo canto del *Furioso*.

Che si tratti della medesima follia lo rende evidente la cristallina definizione ariostesca: dove si rileva appunto che non v'è segno più evidente di pazzia che il volersi fare altro, volere l'altro, e dunque volersi fare altri da sé, perdendo se stessi; diventando cioè altri da sé. Cosa ancor più interessante è poi che Ariosto connetta questa forma estrema di follia alla passione amorosa.

L'amore non è altro che “insania”, precisa il poeta emiliano; quella che si manifesta appunto nella sua forma più evidente là dove si sia disposti a perdere se stessi, desiderando *altro*; la dove si aspiri cioè a farsi *altri da sé*.

E non è proprio questo che fa ogni amante? Cercando di farsi altro da sé, bramando di perdersi nell'amata, sino a farsi tutt'uno con quest'ultima.

Lo rileva anche Mirri a proposito di Hegel; nella cui opera, pur disegnandosi un'idea di amore concepito come

toglimento di ogni separatezza, anche nel sentimento che più di ogni altro dice appunto “unità”, se non con-fusione degli opposti, “permane sempre un campo di oggettività non risolta”.²⁶ Quella che invece un mistico come Eckhart avrebbe voluto invitarci a dissolvere completamente; dissolvendo, anzitutto, ogni attaccamento alle determinatezze caratterizzanti questo mondo. Da cui l’invito a fare vuoto; a negarci nell’Assoluto, in rapporto al quale nulla di determinato dovrebbe più contare alcunché. Perché noi e il mondo possiamo liberarci, se amiamo davvero, anche dalle cose e dalle persone che amiamo, oltre che da noi stessi. Amare vuol dire infatti, per Eckhart, cancellarsi nella perfetta semplicità di un Assoluto che né l’amato né l’amante riusciranno a essere, sintantoché rimarranno in qualche modo distinti.

“Siccome l’uguaglianza scaturisce dall’Uno, attira e seduce per la potenza e nella potenza dell’Uno, mai avranno tregua o pace né colui che attira né colui che è attirato, finché non siano uniti nell’Uno”;²⁷ e continua il grande mistico tedesco: “Io dico, inoltre che la potenza nascosta della natura odia segretamente la somiglianza, almeno finché questa reca in sé differenza e separazione, e vi cerca l’Uno, che essa ama in questa somiglianza soltanto in virtù di lui stesso, così come nel vino e dal vino la bocca cerca e ama il gusto e la dolcezza”.²⁸

Ma questo significa che amare l’altro significa anzitutto non volerlo distinto da noi; ossia, volerlo cancellare, in un atto che sarà nello stesso tempo anche autocancellazione del soggetto che ama.

Insomma, finché rimangono amato e amante, l’amante e l’amato non avranno ancora realizzato quel che più ardentemente bramano. E dunque, se il loro amore si realizza, consentendo a entrambi di raggiungere quel che più propriamente desiderano, non saranno più né amato né amante.

Essi vogliono infatti l’estinzione della potenza vivificatrice che li fa reciprocamente amanti. Apparentemente si amano

in quanto distinti, si amano cioè per quel che l'altro dice di diverso dall'uno, ma questa stessa diversità, amandosi, essi mostrano di voler da ultimo cancellare. Perciò amano, ma nello stesso tempo odiano quello stesso che amano (ovvero, la diversità che desiderano, dell'altro; ciò che, dell'altro, ognuno dei due non-è).

Ecco la follia dell'amore; quella che Severino ricondurrebbe appunto all'“*impossibile*”. Che lo scopo di una determinata azione conduca alla perdita di sé (e dell'altro – d'altronde, un altro che venga cercato e desiderato con il proposito di trasformarsi e diventare identici a esso, per non esser più distinti da lui, è un altro che non si vuole più come tale, ossia come altro da quel che si è) è folle. Se è vero che, così facendo, si afferma e si nega quello stesso che si vorrebbe affermare.

Così facendo, infatti, né si nega né si afferma. Così facendo, potremmo dire parafrasando la struttura elenchica del principio di non contraddizione, non diremmo alcunché; ché quel che dicessimo, nello stesso tempo non lo avremmo detto. Così facendo, cioè, non vogliamo nulla; perché quello che vogliamo nello stesso tempo non lo vogliamo.

E in nessun'altra azione, cioè, in forza di nessun altro sentimento, miriamo a un esito altrettanto paradossale.

Perciò l'amore – ha ben ragione Ariosto – dice l'essenza stessa della follia.

Peccato che sulla terra la forza più potente di tutte sia proprio questa; motore originario di ogni movimento (come sapeva bene anche Dante, che non a caso si sarebbe riferito al principio divino di tutto chiamandolo “amor che move il sole e l'altre stelle” [*Paradiso*, XXXIII. V. 145]), l'amore è davvero potenza *intrascendibile* – comprende bene l'Ariosto.

Una sola è infatti, per lui, la pazzia che si manifesta in molteplici effetti, di cui cioè possiamo rinvenire infiniti segnali.

Sì che, per essa, ci si muova come in una foresta smisurata; “ove la via conviene a forza, a chi vi va, fallire” (*Orlando furioso*, XXIV, 2). Nel cui intrico, cioè, non ci si possa che perdere, senza mai raggiungere quel che, *in actu signato*, pur si vorrebbe raggiungere.

Come accade a tutti i protagonisti del grandioso poema ariostesco; perché l'autore del *Furioso* sa bene, al contrario di quanto vorrebbe Emanuele Severino, che il ‘senno’ è già da sempre “parcheggiato” sul suolo lunare... e dunque che l'astratta positività dell'essente (quella che consentirebbe all'essente di dire sé solo nel distinguersi dall'altro da sé) può venire rivendicata solo da chi vede e pensa le cose come se si trovasse “sulla luna”.

2. Percorsi della follia

Ariosto sembra un poeta limpido, ilare e senza problemi, eppure resta misterioso: nella sua ostinata maestria a costruire ottave su ottave sembra occupato soprattutto a nascondere se stesso... a lui, che pur ha la finezza d'un pittore di miniature, è il vario movimento delle energie vitali che sta a cuore, non la corposità dei ritratti individuali... (ma) il tema principale del poema è come Orlando divenne, da innamorato sfortunato d'Angelica, matto furioso,... e come la ragione smarrita dal folle fu ritrovata da Astolfo sulla Luna e ricacciata in corpo al legittimo proprietario permettendogli di riprendere il suo posto nei ranghi.

CALVINO, ITALO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 14-15-22.

1) Figure della 'follia'

Shakespeare sembrava ritenerla oltre che diffusissima, quasi connaturata alla natura umana; ma soprattutto amava connetterla al nostro rapporto con i corpi celesti.

In *Romeo e Giulietta*, infatti, il Bardo mette in bocca a Mercuzio le seguenti parole: "La pazzia, signore, pervade tutto il mondo come il sole, brilla ovunque" (*Romeo e Giulietta*, atto III, scena 1); mentre, a Otello fa fare la seguente considerazione: "È tutta colpa della luna, quando si avvicina troppo alla terra fa impazzire tutti" (*Otello*, atto V, scena 2).

Insomma, per Shakespeare la follia dipende sempre anche dalle influenze astrali e colpisce gli umani indiscriminatamente, indipendentemente da qualsiasi merito o demerito personali. Anzi, essa è talmente diffusa, che si potrebbe dire, citando Pascal, che "gli uomini sono così necessariamente pazzi che il non esser pazzo equivarrebbe a un altro genere di pazzia"²⁹ – condizione talmente universale che sarebbe folle non esserlo, per l'appunto.

Non v'è grande personaggio shakespeariano che prima o poi non venga catturato dai furori della follia; dal grande re

che, solo dopo esser impazzito, comincerà a capire qualcosa del mondo (Re Lear), all'apparentemente pavido Macbeth, trascinato nel vortice di peccati inconfessabili dalla follia della moglie, l'immortale Lady Macbeth; o Amleto, che non si capisce se finga uno stato di follia o se sia davvero folle, o piuttosto lo diventi... ma anche Otello, trascinato da una esasperata follia amorosa, e finanche l'algido Jago, che funge da prototipo del folle, pur mostrandosi sempre lucidissimo nel tessere le fila del proprio piano diabolico; folle, già per il fatto di presentarsi come *colui che non è mai quel che è*.

Ma potremmo andare avanti a lungo con questo elenco.

A prescindere dal fatto, che spesso, nelle opere di Shakespeare, appare una figura come quella del fool; che, proprio in quanto 'pazzo', sembra potersi permettere di dire il vero – un vero che tanto spesso fa così male ai suoi interlocutori.

D'altro canto, quello della follia è un tema che attraversa, in modo assolutamente trasversale, tutta intera la storia dell'Occidente; un tema che verrà radicalmente approfondito tra il Diciannovesimo e il Ventesimo secolo, soprattutto grazie all'avvento della *psicoanalisi*. All'alba del Ventesimo secolo, il tema della follia attraversa con forza anche l'opera di un grande intellettuale e scrittore di teatro italiano: Luigi Pirandello. Che, in vicende come quella di Vitangelo Moscarda, mette in scena i devastanti effetti della follia; devastanti, ma soprattutto destabilizzanti. Pazzo è ad esempio chi – ci mostra Pirandello, in uno straordinario romanzo intitolato *Uno, nessuno, centomila* (iniziato nel 1909, ma pubblicato solo nel 1925) –, guardandosi allo specchio, si scopre diverso da quello che credeva di essere. Da cui un irrefrenabile processo di scomposizione dell'Io destinato a condurre a una radicale messa in questione della supposta (ma illusoria) unità della coscienza.

Il soggetto moderno non può più credersi espressione di un'unità indivisibile e compatta, chiara e distinta nella sua univocità, ma riconosce ben presto di essere scomposto nelle infinite immagini che, sia lui che gli altri, hanno ogni volta

della sua stessa supposta identità (o personalità). Scopre cioè di essere frammentato nelle mille tessere di un mosaico assolutamente impossibile da ricomporre e ricondurre a una qualche supposta unità.

Ed è proprio lo specchio a farci scoprire, ogni volta, che siamo irrisolubilmente *altri* da noi stessi – per questo Narciso avrebbe potuto innamorarsi della propria immagine riflessa sulla superficie di uno stagno. Solo lo specchio, infatti, ci fa scoprire di essere sempre *diversi* da quello che credevamo di essere. Solo esso ci mostra qualcosa che *non sapevamo*, di noi; proprio per questo l'immagine da esso restituita viene o *può* venire vissuta come il volto di un *altro*... di cui, magari, potremmo anche innamorarci (come capita, per l'appunto, a Narciso).

Peccato che né l'altro sia realmente altro da me e neppure io sia davvero e semplicemente identico a me stesso.

D'altronde, che si sia spessissimo costretti a riconoscere di non poterci consegnare un'identità, significa anzitutto questo: che in noi c'è sempre qualcosa che ci impone di prendere coscienza del fatto che siamo sempre anche 'altro' da quel che potevamo anche esserci convinti di essere. Che non siamo mai, cioè, solo quel che sappiamo (o crediamo di sapere) di noi. Ossia, che non siamo solo "coscienza di noi stessi", perché in noi si agitano forze che non conosciamo e di cui spesso faticiamo a riconoscere l'insorgenza – forze che Freud avrebbe chiamato in causa evocando il concetto di "inconscio".

Forze *pulsionali* che spesso non riusciamo a governare, e tanto meno a rimuovere (come talvolta sarebbe opportuno, in ragione del nostro non poter fare a meno di vivere con gli altri, e cioè in società). E che pure il nostro equilibrio psichico ci impone di *governare* – non essendo quasi mai auspicabile che vengano immediatamente soddisfatte.

Forze che parlano di desideri inconsci che talvolta riescono a trovare uno sbocco in forma sublimata grazie alla creazione artistica.

Per fortuna, le istanze del Super-Io ci vincolano; suggerendoci di non dare mai immediata soddisfazione a tali pulsioni.

Eppure, là dove questa operazione equilibratrice non riesca sino in fondo, ecco che la parte pulsionale-istintuale prende il sopravvento, facendo, di noi, dei veri e propri *disadattati*.

Ossia, delle persone da espungere dal corpo sociale; che è quanto si è cominciato a fare almeno a partire dall'epoca barocca; quando la convinzione che si trattasse di persone così particolari da dover essere internate, avrebbe costretto tutti a lasciarsi alle spalle l'antica idea secondo cui il pazzo potrebbe anche essere una sorta di "veggente", un poeta, un ispirato da Dio o da chi per lui, e soprattutto capace di fare cose che nessuno – a meno che non si tratti di un "genio" – sarebbe mai riuscito a realizzare.

In un bellissimo libro, che è ormai diventato un "classico" – *La storia della follia nell'età classica* – Michel Foucault ripercorre le molteplici tappe di un percorso quanto meno accidentato, che, in ogni caso, avrebbe trasformato la divina *mania* degli antichi in un semplice *squilibro fisiologico* (traducibile, cioè, in termini *toto caelo* fisiologici).

Ma, anche a prescindere dall'illuminante genealogia elaborata da Foucault, una cosa è certa: di lì a poco, sarebbero proliferati nuovi progetti sulla follia, elaborati da una scienza medica sempre più propensa a intervenire farmacologicamente in occasione di ogni grave malessere psichico.

La follia avrebbe trovato ulteriori e sempre più asettiche modalità di cura.

Per quanto – va anche rilevato –, molto spesso testimonianze del disagio provato nel relazionarsi con gli altri, anche facendo esperienza di una più o meno radicale sconnessione dalla realtà, indicano assai più semplicemente un'instabilità analoga a quella che tutti abbiamo sicuramente esperito, anche solo per brevi momenti. Come quando non

riusciamo a spiegarci come possa esser stata fatta una determinata scelta; che, con il senno di poi, potrebbe anche sembrarci significativamente discordante con quanto avremmo voluto effettivamente realizzare.

Non di rado, infatti, ci capita di compiere un'azione indipendentemente dalla nostra volontà; capita che ci si senta mossi a fare qualcosa... spinti da una forza che né dominiamo e neppure sapremmo ricondurre a una tra le logiche in qualche modo conosciute.

Spesso ci rendiamo conto di non esser stati veramente noi (il "noi" consapevole e libero) ad aver fatto quello che pur siamo stati evidentemente capaci di fare.

Come quando ci accade di sperimentare la messa in questione della secolare pretesa della ragione di isolare o tenere lontana da sé la follia, e di distinguere la verità dall'errore, il bene dal male e l'essere dal non essere; pretesa che, come ci spiega sempre Foucault, tra il Sei e il Settecento avrebbe dato luogo alla decisione di allontanare il folle (vissuto come "immagine rovesciata" della ragione), il disadattato e l'irregolare, dal consesso sociale, con l'intento di prendere le distanze da una contraddizione che sarebbe stata sempre considerata *impossibile*, o quanto meno inopportuna, perché comunque generatrice di confusione e caos.

Forse perché, come si riteneva ancora nel Medioevo, i folli venivano considerati portatori di potenze demoniache e maligne – e non si voleva che queste potenze oltreumane contaminassero le deboli certezze su cui l'umano avrebbe potuto far affidamento per regolare i rapporti sociali, offrendo a tutti qualche punto fermo intorno a cui organizzare la propria esistenza. Non a caso nel Medioevo – ci ricorda Foucault, analizzando una famosa opera di Hyeronimus Bosch: *La nave dei folli* – si era soliti allontanare i folli, ammassandoli in imbarcazioni che avrebbero dovuto condurli il più lontano possibile dalle città di provenienza.

Un'opera quanto mai efficace, quella di Bosch, anche simbolicamente; se non altro perché capace di mettere in luce

come lo stato in cui vive il cosiddetto folle sia costitutivamente “mobile” – analogo cioè a quello di chi naviga, e non sopporta la terra-ferma. Il folle è insomma un navigatore irredimibile, che non sopporta la fissità entro cui si svolge la vita delle persone considerate normali. Non sopporta, cioè, i punti fermi entro cui si è normalmente costretti a muoversi, secondo percorsi predefiniti e concessi da una qualche autorità – se non, in senso proprio, dal potere.

Non è un caso che sia proprio la *mobilità* lo stato a partire da cui si genera qualsivoglia esperienza di s-confinamento. Per questo non siamo affatto radicati in una sempre identica costellazione valoriale.

Ma la follia, proprio per tutto quello che stiamo vedendo, indica nello stesso tempo una condizione che, proprio perché ci si è potuti proporre di allontanare, rimuovere, o comunque condannare relegandola nell’ordine delle patologie, incombe sulle nostre vite, e soprattutto ci appartiene *ab origine* – ci riguarda, cioè agisce sulle nostre decisioni, e dunque costituisce un pericolo quanto mai reale. Un pericolo da cui facciamo di tutto per difenderci; quasi fosse un nemico esterno, pronto a colpirci senza preavviso, in rapporto a cui potrebbe sembrare opportuno attivare tutta una serie di strategie di chiusura e fortificazione.

Ma la follia non ci colpisce mai *ab alio*, giungendo a noi da un luogo lontano, e magari ancora sconosciuto; la follia irrompe quando vuole, emergendo dal fondo della nostra stessa anima.

Infatti, se la follia ha a che fare con l’incapacità di distinguere, di dire cosa sia quello che è, di dire chi siamo... e di definire in modo chiaro-e-distinto, quel che va sottolineato è che si tratta di una incapacità che non di rado sperimentiamo senza che nulla dall’esterno sia venuto a determinare lo squilibrio che così potentemente sembrerebbe averci colpiti.

Le ragioni di questa possibile esperienza di spaesamento ce le ha già spiegate Eraclito; ricordandoci che, per quanto si

possano cercare i confini dell'animo umano, mai li si troverà; essendo la nostra anima essenzialmente s-confinata. E per ciò stesso propensa a sperimentare una qualche inclinazione alla follia. Ossia, una qualche forma di vocazione allo sconfinamento rispetto alle regole che la ragione collettiva vorrebbe imporci di rispettare.

Rispetto alla quale ci si sarebbe premurati di costruire la grande finzione costituita dalla estromissione della follia, da una follia relegata all'esterno, al di fuori della sfera regolamentata della ragione.

Il fatto è che la follia la si è estromessa solo perché si è sempre faticato molto a gestire la forza con cui ogni volta irrompe dal fondo della nostra anima. Fermo restando che, in ogni caso, dalla follia non ci si difende escludendo i suoi adepti e difendendosi da irruzioni provenienti da un altrove non meglio identificato.

Il “fuori”, infatti, lo si è costruito solo per *fingersi nel pensier* che si trattasse di potenze estranee, straniere, e che i suoi eserciti potessero essere tenuti fuori, non consentendo loro di entrare nella terra luminosa della ragione e infestarla con le ombre inquietanti da essa medesima ogni volta generate.

Insomma, la follia è *stata fatta diventare* una potenza “straniera”.

Quando invece, come sapevano bene già gli antichi, essa è l'*humus* sul quale, solamente, può crescere la stessa pretesa di vanificare i suoi indecifrabili e sempre destabilizzanti movimenti. Ce lo dice anche Anassimandro, là dove ci spiega come la sempre ben determinata molteplicità provenga da un “ingiusto” (ingiusto perché impossibile e dunque prepotente, per quanto patetico e destinato al fallimento) atto di separazione dall'origine; da un'origine in cui tutte le cose, quelle che noi crediamo essere già da sempre distinte proprio così come le vedono la ragione o l'intelletto giudicante (e dunque separante), sarebbero state identiche. Ossia non

sarebbero state quello che a noi sembrano essere: vale a dire, *distinte*.

Un'origine in cui i distinti, cioè, non sarebbero stati affatto distinti (in cui tutto, cioè, doveva essere uno, in cui tutto parlava dell'illimitato, dello sconfinato... o, ancora meglio, dell'*apeiron* – che, per Eraclito, altro non è che la nostra anima); un'origine, ci dice sempre Anassimandro, che è comunque molto più potente della norma che tutto vorrebbe *ab origine* distinto dal proprio altro. E che, proprio in quanto incondizionatamente potente, è in grado di riprendersi ogni astratta distinzione, di ricondurla infine a un *logos* destinato a mostrare che nessuna cosa è *mai davvero quel che è* (in quanto distinta dalle altre). Di riprendersela facendo, secondo l'ordine del tempo, morire tutto ciò che, proprio nascendo, avrebbe preteso di rendersi autonomo dalla con-fusione originaria.

Ed è proprio in riferimento a questa antichissima idea filosofica che ci si sarebbe spesso convinti che solo un provvidenziale ritorno nel cuore dell'origine avrebbe potuto farci vivere diversamente, forse da veri e propri uomini nuovi, capaci di risorgere e disegnare un'esistenza finalmente consapevole del legame che *unisce* inscindibilmente ogni giudizio intellettuale al fondo costitutivamente *de-lirante* che, di ogni cosa, decide in qualche modo il destino.

Perciò, molte forme di pratica iniziatica avrebbero cercato di accompagnarci in questo ritorno a una dimensione che possiamo senz'altro definire “sacra” proprio in quanto, nel disporsi ad accogliere la potenza originariamente “negativa” in essa agitantesi (secondo un'accezione del *negativo* che nulla ha a che fare, comunque, con ciò che le dialettiche della ragione avrebbero voluto ridurre a semplice potenza ancillare di un ‘positivo’ vocato a farsi espressione della “totalità”), ci ritroviamo in un territorio che trascende l'orizzonte entro cui siamo soliti riconoscere il mondo e gli altri da noi (appunto, come *altri* da noi).

Perciò i culti dionisiaci e moltissime altre pratiche rituali in uso nell'antichità sarebbero rimasti costitutivamente

incomprensibili a chiunque avesse cercato di decifrarne la logica intrinseca – non riuscendo ad accettare il fatto che, di ogni ordine logico, quella dimensione stava a significare appunto l'originaria "negazione".

Anche Platone sapeva molto bene come nella nostra anima convivano dimensioni profondamente diverse, se non 'opposte'.

"Quelli (i desideri) che si risvegliano durante il sonno (...) quando il resto dell'anima, costituito dall'elemento razionale e disciplinato, destinato a governarla, dorme mentre l'elemento ferino e selvaggio, gravato dai cibi e dall'ebbrezza, imbizzarrisce, caccia via il sonno e tenta di diffondersi e di saziare i propri appetiti. Tu sai che in tali condizioni questo elemento, sciolto e libero da ogni pudore e da ogni ritegno, ha l'ardire di fare ogni cosa: non ha infatti alcuna esitazione a congiungersi, nella immaginazione, con la madre o con altro essere, umano o divino o bestia che sia, a macchiarsi di qualsiasi sanguinoso delitto, a non astenersi da alcun cibo; in una parola, non gli manca nessuna forma di follia né di impudenza. (...) esiste in ognuno una specie di desideri tremenda, selvaggia e iniqua; esiste perfino in alcuni di noi che sembrano essere molto moderati; questo fatto diviene evidente nel sonno" (*Repubblica*, IX, 571 cd-572b).

Ma leggiamo anche quest'altro passo, tratto sempre dal IX libro della *Repubblica*: "Plasmiamo con le parole un'immagine dell'anima (...). Un'immagine simile a quegli antichi esseri di cui favoleggiano i miti, quali la chimera, Scilla, Cerbero e taluni altri (...). Plasma dunque la forma di un mostro variamente composto, a più teste, teste di animali mansueti e feroci disposte in cerchio, capace di trasformarsi e di far nascere da se stesso tutte queste forme. (...). Plasma ora un'altra forma, quella di un leone e poi un'altra, di uomo; la prima sia la maggiore delle tre, la seconda sia tale anche per dimensione (...). Raffigura intorno a esse, all'esterno, l'immagine di un solo essere, l'uomo, in modo che a chi non può scorgere le componenti interne ma veda solo l'involucro, appaia un'unica figura, l'uomo (*Repubblica*, IX, 588 c-d).

Già per Platone, insomma, folle è chiunque si lasci sedurre da una dimensione che non controlla e non sceglie, in senso proprio; anche chi entri, con la medesima, in un rapporto in qualche modo dialettico. Come riesce a fare, peraltro, solo il poeta; l'unico in grado di gestirla, ingannando... per l'appunto. Ingannando, comunque, proprio per farci accedere alla verità.

Ingannando, ma anzitutto liberandosi della propria soggettività; e lasciandosi agire da una potenza che potrà anche essere liberatoria per lo spettatore o il fruitore, ma sarà in ogni caso destinata a mostrare la radicale contiguità tra ragione e follia, tra differenza e identità... e dunque anche tra essere e nulla.

Per Platone, comunque, v'è anche una *mania* (follia) teletica o iniziatica; attraverso cui l'iniziato può fare davvero esperienza del concreto superamento dei confini della coscienza – un superamento che lo costringerà a confondersi con l'universo tutto intero. E a dare vita a un movimento parossistico del corpo, nonché a espressioni vocali quasi animalesche, che testimonieranno di una vera e propria “metamorfosi” o *transitus*. Un'esperienza i cui tratti Mircea Eliade avrebbe riconosciuto anche nelle pratiche sciamaniche dei popoli primitivi. “Gli sciamani, in apparenza tanto simili agli epilettici e agli isterici, danno prova di una costituzione nervosa più che normale: essi riescono a concentrarsi con un'intensità sconosciuta ai profani; resistono ai massimi sforzi, controllano i loro movimenti estatici e così via”.³⁰

Insomma, l'Occidente ha ben conosciuto queste pratiche, e le ha spesso considerate espressioni di un'esperienza più alta e più vera di quella accessibile all'uomo della *doxa* o del “si dice”... in una parola, al senso comune.

Ma, sempre in virtù del persistente bisogno di difendersi dalle conseguenze di una condizione difficilmente sperimentabile e soprattutto gestibile, si è relegata questa esperienza in un ambito che la ragione si sarebbe impegnata a distinguere in tutti i modi dal ‘proprio’, definendolo per l'appunto “magico”, con l'intento primario di delegittimarlo e

farlo funzionare quale strumento adatto a persone incapaci di utilizzare i ben più efficaci strumenti offerti dalla ragione.

Ma condannandosi per ciò stesso a considerare tutto ciò che, di quella dimensione, doveva farsi palese testimone, secondario o comunque inferiore, laterale e al massimo buono per i tempi morti dell'esistenza, in rapporto al rigore di un sapere che tutto crede di poter distinguere e giudicare, spesso in modo addirittura "definitivo". Da ciò l'idea, assai più diffusa di quel che potrebbe sembrare, secondo cui i saperi forti e rilevanti sarebbero per l'appunto quelli scientifici, rigorosi e dominati in modo pressoché esclusivo dalla razionalità, e dunque universalmente condivisibili proprio perché corrispondenti a criteri *uguali per tutti*; mentre saperi al massimo gradevoli in quanto fantasiosi, come la letteratura, la pittura, la poesia o la musica – insomma, tutte le arti –, sarebbero stati relegati in un orizzonte considerato incapace di produrre risultati veramente utili e davvero efficaci in rapporto a quella vita pratica e sociale in cui ci troviamo per lo più iscritti nel corso dell'esistenza.

Così, il *fare creativo* sarebbe stato connesso al mondo che ci visita di notte – quello del sogno –, quello in cui le mura erette dalla ragione mostrano più di qualche crepa, e quindi lasciano più facilmente passare quanto per quest'ultima sarebbe dovuto rimanere rigorosamente fuori dai confini della propria supposta, nonché possente, fortezza.

D'altro canto, che l'arte abbia sempre avuto a che fare con la magia lo mostra con grande lucidità André Breton in un volume intitolato appunto *L'arte magica*.³¹

Agli occhi dell'abitatore dell'Occidente, la pretesa di confondere i piani, di far passare il falso per vero, il permanente per diveniente, sarebbe rimasta appannaggio di una pratica come quella "del mago". Una persona capace di ottenere risultati indipendentemente dalle regole imposte a tutti dalle distinzioni ordinate e istituite dalla ragione; e per ciò stesso operante in modo misterioso e difficilmente spiegabile. Come l'Atlante ariostesco che, dalle finestre e dalle stanze del proprio palazzo, fa apparire voci e immagini

inesistenti; per trattenere all'interno di quegli spazi, sempre con l'inganno, i cavalieri che fossero capitati tra quelle mura, quasi sempre alla ricerca dei propri *desiderata*.

D'altronde, l'*Orlando furioso* è tutto agitato da movimenti irrazionali e trasformazioni improbabili, rincorse inspiegabili e senza soluzione – insomma, da manifestazioni di una follia che in certe sue manifestazioni esemplari (come nel caso di Orlando), guarda caso situate a metà della narrazione, diventa una vera e propria forma di *pratica iniziatica*, analoga a quella musicata da Mozart nel *Flauto magico*.

Ci riferiamo nello specifico ai capitoli ventitreesimo e ventiquattresimo, dove la forma costitutivamente rizomatica caratterizzante tutte le avventure narrate nelle pagine del *Furioso* raggiunge il suo culmine e si fa davvero 'estrema'.

2) *Un percorso iniziatico*

Bello il modo in cui Giorgio Borroni, nel suo *Le tre follie di Orlando. Il Berserk, il Wild man, il Trickster* (Lucca, Tra Le Righe Libri, 2016), mostra come la follia di Orlando manifesti più di qualche assonanza con le pratiche iniziatiche familiari alle antiche società degli sciamani e dei guerrieri Berserkir.³²

E in effetti, della generalizzata follia che attraversa le fantasmagoriche avventure disegnate dalla fulgida fantasia di un vero e proprio genio dell'immaginazione quale sarebbe stato l'Ariosto, quella descritta al centro dell'opera, nel suo cuore irraggiante, è una declinazione molto specifica e simbolicamente rilevante.

D'altronde, che la follia sia così diffusa sulla terra, ha una ragione, secondo l'immaginazione ariostesca, nel fatto che quasi tutto il senno si trova stranamente parcheggiato sul suolo lunare – dove Astolfo sarebbe volato per andare a riprendersi anche quello di Orlando.

La terra è infatti tutta percorsa da modi diversi di un medesimo *de-lirio*, legittimato anzitutto dal fatto che, là dove ogni luogo, ogni stato, ogni esistenza e ogni evento sono contraddistinti da una identità disegnata da confini che la

distinguono e spesso separano dall'esterno, non si può non essere naturalmente tentati di travalicare quegli stessi confini, e fare proprie quelle alterità senza di cui nessuna identità (con sé) sarebbe propriamente possibile, e che di quella stessa identità vengono riconosciute quali momenti costitutivi.

Non è un caso che nessun cerchio si chiuda mai nell'*Orlando furioso*, che nessuna avventura riesca a concludersi davvero; insomma, è come se ogni itinerario volgesse anzitutto, più che a chiudersi e risolversi tornando al proprio inizio (ossia, alla propria sempre mancante Itaca), ad aprirsi facendosi sempre nuovo e sorprendente inizio. Nel travalicare il confine di quel che ci identifica, saremmo cioè – sempre alla luce dello sguardo ariostesco – costitutivamente destinati a dire *quello che non siamo* e a disegnare un volto *sempre nuovo*, nella consapevolezza che neppure quest'ultimo riuscirà mai a dire quel che siamo davvero, ma solo quel che non saremo mai ancora riusciti a diventare.

È come se l'Ariosto ci mostrasse, rovesciando il famoso adagio nietzschiano, che siamo sempre in attesa di diventare quel che ancora non siamo.

Eccola, la follia, alla luce della quale il grande genio emiliano ci mostra l'*impossibile* che ogni vicenda umana finisce per disegnare. L'*impossibile* che tutti siamo; nessuno di noi essendo mai quel che sarà comunque e in ogni caso riuscito a essere o a diventare.

Sì, perché, stando al *logos* che *divide et impera* (alla luce del giorno) ogni nostra azione, folle sarebbe appunto credere che l'essere non sia e il non essere sia. Parmenide *docet*.

Come ci insegna anche l'ultima grande rigorizzazione del *logos* occidentale (non a caso definito, già da Parmenide, *sentiero del giorno*) costituita dal pensiero di Emanuele Severino; la cui radicale critica alla nostra civiltà si impernia appunto sulla convinzione secondo cui impossibile sarebbe anzitutto l'esser-altro o il diventar-altro da parte dell'essente.

Certo, per Severino l'Occidente avrebbe (*non sempre*) *inconsciamente* tradito questa verità originaria; infatti, sia pur a partire dalla convinzione che l'essere sia e il non essere non sia, avrebbe finito per ritenere comunque evidente il diventare nulla da parte dell'essere e il diventare essere da parte del nulla. E proprio per questo avrebbe finito per convincersi che vi sia un tempo in cui quel che pur esplicitamente viene negato – ossia che l'essere non sia e che il non essere sia – sia non solo possibile, ma reale. Reale in quanto evidente. Infatti, credere nell'evidenza del divenire, significa credere in quello che, solo astrattamente, si dice di ritenere impossibile: che l'essere non sia e il non essere sia.

Ecco, secondo Severino è proprio questa identificazione (implicata dal divenire in quanto manifestazione del diventar-altro) a costituire la follia più radicale. A disegnare cioè il cuore di ogni altra determinazione della follia.

Una follia che, ai suoi occhi, si manifesta appunto come violenza originaria; che nullifica quel che è ed entifica il non essere in quanto tale. Sì perché, se solo qualcosa, del mio passato, fosse davvero finito nel niente (nonostante i ricordi, la memoria), vi sarebbe un tempo (il presente) in cui l'essere non sarebbe. Confidare in questa possibilità significa dunque credere all'*impossibile*.

Eppure, è proprio in questa follia che Ariosto riconosce la verità di ogni esistenza, di ogni avventura e dunque di ogni vicenda umana. Fermo restando che a “non essere quel che è” è per l'Ariosto quello stesso che tutti noi viviamo *come se fosse*, ovvero come se fosse sempre identico a sé – tanto da ritenerci legittimati a utilizzarlo, a prevederne le mosse e a inscrivere in un sapere in qualche modo affidabile.

A *non essere così come sembra* non è infatti un mondo fantastico, che nulla avrebbe la pretesa di dire, della nostra realtà; ma proprio quello (il mondo) in cui lo stesso Ariosto si trovava a vivere.

Infatti, se, come rileva giustamente il Croce, il *Furioso* va letto seguendo, “oltre la particolarità dei racconti e delle

descrizioni, un contenuto che è sempre il medesimo e si attua in forme sempre nuove e ci attrae con la magia di questa, insieme, medesimezza e inesauribile varietà di apparenze”,³³ va anche ricordato come non si tratti “di ‘*fables comiques*’, secondo quanto avrebbe voluto il Boileau, e neppure di un ‘poema a semplice fine di diletto, non guidato dalla ragione’, come lo definisce il Sulzer, ma neppure ‘sfrenato e stravagante’, “tutto interruzioni e, in tale eccessiva varietà, fastidioso, come lo diceva lo Home”.³⁴

Non è un caso che, nelle mirabili pagine del *Furioso*, venga affrontata la questione “dell’inganno e dell’illusione reciproca nelle cose d’amore”;³⁵ ma potremmo aggiungere, rispetto alle parole Croce, che, a essere affrontate sono in verità, in queste stesse pagine, l’inganno e l’illusione presenti in tutte le cose della vita. Anche perché, se l’amore costituisce effettivamente il tema principale di questo grande poema, ciò dipende solo dal fatto che di amore (promesso, tradito, vissuto, sperato...) è fatta pressoché tutta la nostra esistenza – prima che la morte (l’altro polo di ogni autentica dialettica esistenziale) sveli l’inganno, mostrandosi quale unica e vera meta di ogni slancio amoroso.

Eros e Thanatos: di questo si parla, insomma, nelle pagine ariostesche. Certo, con grande senso dell’armonia (sempre secondo Croce), nella consapevolezza che *il gioco* gravitante intorno a tale polarità sia l’unico possibile; e che, proprio per la natura dei poli intorno a cui si dipanano la rete e le trame di ogni dinamica esistenziale, quest’ultimo non si chiuderà mai – mai consentendoci di rivenire il senso unico o quantomeno unitario della vita su questa terra.

Ariosto lo mostra fin dal primo capitolo del suo capolavoro; tutto giocato intorno a continui sdoppiamenti e continue distrazioni dalla meta... come quelle che si producono davanti allo specchio. Tutto giocato, cioè, intorno a una incessante deformazione dell’evento, come quella che *ogni tentativo di afferrarsi e dirsi per quel che si è* di fatto produce.

Angelica fugge. Per evitare le liti tra Orlando e Rinaldo, Carlo Magno l'aveva consegnata al duca Namo di Baviera; ma, approfittando della confusione generata dalla battaglia tra cristiani e pagani, la fanciulla scappa e decide di fare ritorno in patria. Il narratore ce la mostra mentre corre a cavallo nel mezzo di un bosco. E non a caso; ch  proprio il bosco   il *topos* con cui le fiabe disegnano e simboleggiano la perdita di s . Angelica, dunque, cerca se stessa (decidendo di tornare in patria, vuole ritrovare se stessa, dopo che era stata inviata appositamente tra le truppe dell'esercito cristiano per far innamorare e ingelosire chiunque... insomma, per creare scompiglio tra i nemici dei pagani orientali, ossia, per distoglierli dalla guerra contro i Mori d'Africa... per distrarli, cio , dalla loro missione).

Angelica si cerca; cerca la propria origine, ma di fatto si ritrova in un labirinto lungo i cui camminamenti continuano a rincorrersi guerrieri accecati dal desiderio, che finiscono per ritrovarsi a girare continuamente a vuoto. Nessuno di questi sembra infatti sapere bene cosa lo muova, cosa lo renda tanto accecato dai propri desideri; infatti, sono tutti sempre sul punto di cambiare idea. Ogni volta, la meta viene sconfessata, e proprio dall'agire del cavaliere che corre, si dimena e combatte, anche se non sapendo mai bene perch .

Angelica   entrata in un bosco, quando incontra Rinaldo che corre a piedi, avendo perso il proprio cavallo. Angelica, impaurita (perch  sa che Rinaldo vuole farla sua), scappa. Finch  giunge sulla riva di un fiume dove incontra Ferra ; il quale sta cercando di ripescare l'elmo che gli era caduto nell'acqua. Angelica passa in quel mentre; e passa inseguita da Rinaldo, anche lui innamorato del suo splendore. Vedendo Rinaldo che minaccia Angelica, Ferra  inizia a combattere contro il cavaliere cristiano, per poi sospendere la tenzone e invitare il proprio avversario a inseguire insieme a lui la donzella, che nel frattempo si era allontanata. Quindi anche Ferra  si perde nel bosco e ritorna, senza accorgersene, sulla stessa riva in proximit  della quale aveva perso l'elmo. Ma, proprio mentre sta riprovando a cercare l'elmo, dal fiume

esce il fantasma di un guerriero che lui stesso aveva ucciso (Argalia), rivendicando l'elmo che lo stesso Ferraù gli aveva sottratto; e invitandolo nello stesso tempo a combattere Orlando per impossessarsi del suo elmo, ben più prezioso del proprio.

Così, di punto in bianco, Ferraù, abbandona tutto quello che sembrava appassionarlo tanto, e corre alla ricerca di Orlando. Nel frattempo anche Angelica continua a correre; fino a quando, sfinita, decide di riposarsi presso un ruscello, nascosta sotto un fitto cespuglio. Ma in quel mentre arriva, in quella stessa parte del bosco, Sacripante – un cavaliere disperato per non essere neppure lui riuscito a fare propria Angelica. Angelica lo vede e, sapendo del suo innamoramento, ne approfitta per farsi aiutare. Solo che, per quanto deciso anche lui ad approfittare della situazione, viene interrotto dall'arrivo di un altro misterioso cavaliere tutto vestito di bianco. I due combattono, sino a quando il cavallo di Sacripante, cadendo, finisce per imprigionare il proprio padrone. Angelica lo aiuta a rialzarsi, quando arriva un messaggero che sta rincorrendo il cavaliere bianco; il quale, volendo ringraziare Sacripante per le indicazioni ricevute, gli svela che quel cavaliere bianco altri non era che Bradamante. Un cavaliere-donna.

Sacripante, quindi, monta sul cavallo di Angelica e insieme a lei si allontana; fino a quando si imbattono in Baiardo, il cavallo di Rinaldo... un cavallo possente e abbellito con oro e adornato riccamente – il quale, dopo aver minacciosamente allontanato Sacripante, viene avvicinato da Angelica, da cui sembra invece disposto a lasciarsi montare (essendo stato da lei amorevolmente accudito, quando amava Rinaldo).

Ma Sacripante coglie l'attimo favorevole e monta il Baiardo; Angelica abbandona quindi la groppa del suo ronzino e si rimette in più comoda sella.

Nel frattempo sopraggiunge Rinaldo a piedi; tanto innamorato di Angelica quanto da quest'ultima odiato. Si tenga presente che un tempo lei era innamorata di lui; ma

poi, a causa di un incantesimo (prodotto da una fontana fatata), la situazione s'era rovesciata – e i due si sarebbero ritrovati legati da un sentimento che nel caso di Angelica doveva trasformarsi in odio. E pensare che prima era lui a odiare la donzella, mentre lei lo amava!

Tutte queste trasformazioni, comunque, erano state provocate dall'acqua di una fontana che, mescolata a un filtro magico, aveva finito per trasformare in odio la passione amorosa e viceversa.

Angelica, preoccupatissima alla vista di Rinaldo, supplica Sacripante di non aspettare che Rinaldo si avvicini troppo e di fuggire insieme a lei. Sacripante si offende, convinto che Angelica non lo ritenga in grado di difenderla da Rinaldo. Angelica non risponde alla lamentela di Sacripante; e, nel trovarsi al cospetto di Rinaldo – che si stava avvicinando sempre più pericolosamente –, lo minaccia... ma proprio in questo frangente l'Ariosto interrompe la narrazione, e rinvia al seguito del racconto.

Insomma, un bel turbinìo di fughe, incontri inaspettati, bruschi cambiamenti di rotta, rovesciamenti... che a nulla e a nessuno consentono di raggiungere la propria destinazione. Incontri non voluti, affetti non corrisposti, ricerche non fortunate, inclinazioni decise da misteriosi filtri magici; insomma uno spazio radicalmente *instabile*, in cui non riescono a definirsi direzioni, destini e tanto meno soluzioni. Nulla si risolve mai; forse perché non v'è nulla che possa o debba risolversi. In verità, tutto appare affidato a una *libertà* che, prima che dei soggetti che pur ne fanno esperienza, è degli eventi in cui i medesimi finiscono per ritrovarsi (spesso, nonostante loro stessi) coinvolti.

La realtà appare da ultimo come una massa gassosa fatta di particelle che non necessariamente andranno a solidificarsi e unirsi in un tutto determinato e quindi dotato di senso.

Un po' come gli elementi chimici di cui disquisiscono Carlotta, Edoardo e il Capitano all'inizio delle *Affinità elettive*

(romanzo della maturità, in cui Goethe dà forse il meglio di sé).

Ecco, di questa follia, il delirio di cui cade preda il protagonista della vicenda (anche se “una” vicenda, in senso proprio, non c’è), e narrato nel ventitreesimo e nel ventiquattresimo canto, è non solo l’estremizzazione più radicale, ma altresì il più radicale *rovesciamento*.

Ancora una volta: è tutto un gioco di specchi, da cui nessuna immagine viene mai fedelmente restituita per quello che è; anzi, da cui ogni immagine viene restituita con la massima fedeltà proprio per il fatto che, di essa, la superficie dello specchio mostra e dice sempre quel che la medesima propriamente “non-è”.

A dominare, nel primo canto, ma anche in seguito, è insomma una follia “disperata”... per quanto connotata da un tono sempre ironico e paradossalmente solare, che sarebbe potuto convenire solo a uno spettatore gaudente – una follia disperata in rapporto a quella che rimane sempre e comunque una scena da teatro dell’assurdo (pur non essendo quest’ultimo ancora stato elaborato in termini di poetica – ciò che sarebbe accaduto solo verso la metà del Ventesimo secolo, in accordo con la definizione data nel 1961 da Martin Esslin all’opera di autori teatrali come Jean Tardieu, Eugène Ionesco, Arthur Adamov e Georges Schehadé, o, più tardi, Harold Pinter, Robert Pinget e Boris Vian e Jean Genet) – e non offre soluzioni a nessuna vicenda; tanto meno all’insieme delle vicende che mirabilmente si intrecciano nel *Furioso*.

Ma la follia di Orlando parla anche d’altro.

O meglio, parla dell’*altro* che in ogni apparentemente banale follia viene da ultimo implicitamente riflesso – sempre che si sappia riconoscere ciò che anch’essa, come ogni altra cosa, per l’appunto “non-è”.

Sì, la follia di Orlando – torniamo a questo proposito a riferirci alla stimolante lettura di Giorgio Borroni, contenuta nel già citato volume *Le tre follie di Orlando. Il Berserk, il Wild man, il Trickster* (Lucca, Tra Le Righe Libri, 2016) – dice altro.

Forse, ci mostra il Borroni, in una vicenda per molti versi (almeno apparentemente) simile a tutte le altre contenute nella sorprendente fantasmagoria generata dalle pagine del *Furioso*, si nasconde (ma non più di tanto) il dipanarsi di un vero e proprio rito iniziatico.

Dove, la follia, lungi dal portarci semplicemente fuori da determinati confini – quelli con cui solitamente definiamo le nostre identità –, di norma vocati a rendere efficiente ed efficace ogni minimo dispendio di energia, ci consente (consentendolo anzitutto a Orlando) di rinascere davvero a nuova vita, e di lasciarci alle spalle un'esistenza sempre *umana e troppo umana*, ma soprattutto incapace di riconoscere nel mondo il grande “simbolo” di qualcosa che forse il mondo stesso propriamente non-è.

Prima di perdere completamente il senno, Orlando attraversa alcune fasi ben distinte – e viene messo a dura prova da indizi che trova lungo la strada e che avrebbero dovuto alimentare una fase melanconica; la quale, solo dopo l'incontro con il pastore, poteva trasformarsi in esplosione di ira e dolore, destinate a rimanere ancora per poco inesprese.

Queste ultime (l'ira e il dolore), infatti, esplodono solo quando Orlando non riesce a trattenerle più in sé e neppure a espellerle in tempo, rischiando di generare pericolose ripercussioni nella sua mente.

Solo a un certo punto Orlando smette di illudersi sul tradimento di Angelica: quando trova la scritta in arabo sulla parete di una grotta.

Dapprincipio, il nostro cavaliere non è colto né da ira né da rabbia, ma da un dolore particolarmente intenso (“duol che tutti gli altri passa” (XXIII, 111-112); si sente così addolorato da non essere capace di alcuna reazione. Si sente afflitto in mezzo al petto, e il cuore gli sembra stretto da una mano gelida.

D'altronde, si tratta di una sofferenza – come è sempre quella d'amore – che travalica qualsiasi altro tipo di dolore. Ma il paladino non riesce a reagire: al punto da lasciarsi

cadere il mento sopra il petto, rimanendo per qualche tempo a testa bassa. Non ha voce per lamentarsi, e neppure lacrime per piangere. Tanto dolore gli rimane tutto dentro; pur volendo uscire da lui in gran fretta... anzi, troppo in fretta. Come l'acqua che 'volesse uscire da un vaso con il ventre largo e la bocca stretta'; tanto da non riuscire a traboccare dal vaso, e ingorgarsi nella stretta apertura; o meglio, riuscendo a uscire solo lentamente e a fatica, goccia dopo goccia.

La follia, dunque, non è ancora esplosa; essa è per ora solo possibile; e l'atteggiamento, nonché la posa assunta dal nostro cavaliere, appaiono quanto mai simili a quelli dell'amante che si abbandona all'*inedia*, tenendo il mento appoggiato al petto, con lo sguardo perso nel vuoto – ancora incapace finanche di piangere.

A questo punto Orlando avrebbe anche potuto fermarsi, e rimanere legato a quella forma di malattia d'amore che i medioevali avevano così ben descritto nei trattati dell'epoca. Si sarebbe trattato di una situazione analoga a quella che a lungo l'Occidente avrebbe definito e cantato come "malinconia".

Ariosto, in ogni caso, continua la narrazione, offrendo a Orlando la possibilità di procurarsi un'ulteriore prova del tradimento di Angelica: costituita, come molti di voi già sapranno, dalla testimonianza di un pastore che s'era gentilmente offerto di ospitare il paladino.

Nel frattempo – va anche ricordato – Ariosto consente a Orlando di continuare a illudersi... consentendogli di coltivare il sospetto di essersi sbagliato.

Quelle scritte avrebbero potuto anche essere opera di un altro – magari intenzionato a infamare la principessa del Catai (carica che Angelica ricopriva da tempo). Insomma, dalla malinconia a una sorta di ritrovata quiete interiore; che gli consentiva di continuare a sospettare che qualcuno avesse cercato di infamare il nome della propria amata.

Da ciò una sorta di ritrovata 'speranza'; forse Angelica non lo aveva tradito. Forse qualcuno voleva farlo morire di

gelosia e tramava affinché perdesse il controllo di sé – certo, *chiunque fosse stato, aveva imitato molto bene la calligrafia di Angelica*, pensava tra sé.

Certo, si trattava di una debole speranza; che però bastava a rianimargli gli spiriti vitali, e a consentirgli di risalire in groppa al suo Briadoro, quando il sole stava ormai tramontando.

Orlando procedette così sino a quando gli si parò innanzi un casolare; sì, proprio quello in cui Medoro aveva alloggiato dopo esser stato ferito – dandosi il tempo di rimettersi in salute. La pena, insomma, per Orlando, non era finita – se è vero che ogni parete e ogni porta di quell'abitazione erano ricoperte dalla poesia di Medoro.

Cercò di non pensarci, di far finta di nulla; ma non servì a molto. Perché ci avrebbe pensato qualcun altro a impedirgli di continuare a crogiolarsi nell'inganno: il pastore – il quale, per alleviare la tristezza da cui lo vedeva oppresso, pensò bene di raccontargli dei due amanti che avevano per qualche tempo alloggiato tra quelle mura: Angelica e Medoro.

Fu Angelica a portargli in casa Medoro, ferito gravemente e bisognoso di cure, che fu proprio la sua amata a garantirgli sino alla completa guarigione. Fu in quei giorni che Angelica venne ferita dalla freccia di Cupido, e accesa da un fuoco così cocente da potersi chiamare *amore*.

Ella, la figlia del più grande re che l'Oriente avesse mai avuto, si era innamorata di un umile soldato. E, alla fine di quel periodo tanto felice della sua vita, pensò bene di regalare al pastore, come segno di gratitudine per la squisita ospitalità, un favoloso gioiello.

Il pastore aveva creduto di fare del bene raccontando a Orlando tutta la vicenda – adottando il modo più tradizionale per curare o quanto meno alleviare la malinconia degli *amantes heroyci*.

Orlando si trattenne; cercando di posticipare il momento liberatorio; sì da poterlo sfogare da solo. Ma, davvero, era

come se una scure gli avesse levato la testa dal collo con un colpo solo. Ormai il dolore era talmente violento da non poter essere più tenuto nascosto; dì là a poco sarebbe esploso con profusione di lacrime e sospiri.

In ogni caso, il quadro era ormai completo; Orlando aveva in mano tutte le prove necessarie a dimostrargli quello che non avrebbe mai voluto trovarsi costretto a riconoscere. E dunque poteva scatenarsi la follia vera e propria.

L'Orlando innamorato poteva finalmente trasformarsi in *Orlando furioso*.

Insomma, stava per cominciare un progressivo e sempre più veloce allontanamento dalla realtà. Ed è proprio nel contesto disegnato da queste azioni estreme che, sempre secondo la lettura del Borroni, diventa possibile riconoscere tutta una serie di consonanze con determinate pratiche un tempo finalizzate a far “rivivere” l'essere umano attraverso un vero e proprio rituale iniziatico – familiare appunto ai guerrieri antichi.

Ma, di là dal fatto che lo si voglia intendere quale più o meno consapevole riferimento a un mondo originario e per ciò stesso innocente – come quello del guerriero Berserkr –, una cosa appare evidente: che in determinati comportamenti riemergono, forse anche solo inconsciamente, tutta una serie di elementi propri di molte delle pratiche magiche (se non addirittura mistiche) che da sempre caratterizzano il rapporto degli umani con quello che appare come un insopprimibile bisogno di *farsi-altri da sé*.

Ossia, di farsi “nuovi”; di guadagnare un rapporto con le proprie angosce e i propri limiti capace di farceli attraversare, forzandoli, cioè esasperandoli sino al punto da farli esplodere – consentendoci così di ritrovare un'inedita capacità di trascendimento tanto verso l'alto quanto verso il basso. E di ritrovare la capacità di superare ogni ostacolo, di impossessarci del mondo intero con le nostre mani, identificandoci con la per tutti noi inaccessibile condizione animale, selvatica e predatrice, ma nello stesso tempo

sperimentando quell'onnipotenza che mai una qualche strategia razionale avrebbe potuto farci davvero guadagnare. Dall'estrema sofferenza alla violenza inaudita, Orlando riesce a rovesciare l'estremo patimento in esaltazione violenta, a trasformarla in estasi connessa a una esperienza di dominio incondizionato del mondo esterno. Di quello stesso mondo che sino ad allora lo aveva fatto non meno violentemente soffrire, costringendolo ad attribuirsi un'impotenza davvero insopportabile.

Nelle società arcaiche il rito di iniziazione aveva un significato molto importante: rappresentava il passaggio dall'infanzia alla maturità. Dove, essere maturi e poter diventare parte attiva del clan dei guerrieri, richiedeva che si fosse in grado di uccidere un avversario. Che poteva anche essere un animale. Ucciderlo però senza armi – come ci racconta Procopio nel *De Bello Persico*, riferendosi ai giovani Heruli. La stessa cosa facevano d'altro canto le Menadi, seguaci di Dioniso, stando alle sublimi pagine delle *Baccanti* (si pensi solo alla scena in cui Euripide racconta di come Penteo sia stato fatto a pezzi in un bosco da Agave, sua madre, in preda all'estasi prodotta dalle ritualità dionisiache da ella medesima e da molte donne di Tebe praticate dopo la conversione al Dio efebico, tornato nella propria città a reclamare giustizia per la madre Semele).

Anche il guerriero Berserkr, come molti eroi dell'antichità, era chiamato a sperimentare tale *furor* (un furore eroico analogo a quello destinato a ispirare la prospettiva filosofica originalmente elaborata da Giordano Bruno); lo stesso sperimentato anche da Orazio (secondo il mito degli Oriazi e Curiazi), che, in un eccesso d'ira, avrebbe ucciso la sorella che piangeva la morte del fidanzato.

Già il guerriero *Berserkr*, comunque – stando a quanto ci spiega Mircea Eliade in *Birth an rebirth* (Harper & Brothers Publishers, New York 1958) –, secondo il rito di iniziazione in uso nel proprio tempo, sapeva assumere e fare proprio il modo di agire degli animali selvaggi, comportandosi proprio come un predatore. Trasfigurando la propria umanità e

abbandonandosi a una esplosione di furia tanto violenta da renderlo straordinariamente simile a una rabbiosa bestia predatrice. Per sperimentare sulla propria pelle la potenza simbolica di un vero e proprio rito di morte e rinascita.

Sì, bisognava morire come esseri umani... e per ciò stesso finiti, prudenti e razionali, nonché vincolati a tutta una serie di norme che Freud avrebbe ricondotto alla funzione del Super-Io.

Bisognava saper morire in quanto soggetti sempre troppo condizionati da un'oggettualità vissuta come ostacolo al dispiegamento della propria potenza, e rinascere dopo aver infranto il confine che ci avrebbe tenuti sempre separati dal mondo... facendosi mondo e assumendo, del mondo, anche le forme apparentemente più lontane da quella umana (ad esempio, quelle che riteniamo caratterizzare il mondo animale, nella sua naturale ferocia e pura istintualità).

Si trattava di superare il confine all'indietro e guadagnare la condizione propria di un'animalità che di norma viviamo come semplice origine perduta; così come bisognava oltrepassare il confine in avanti, lasciandosi alle spalle un'umanità sempre troppo desiderosa di identità artificiali, quando non illusorie. Per diventare capaci di una potenza che, sola, avrebbe potuto farci sopportare le responsabilità e i compiti che il contesto sociale reclamava da noi.

In genere, la procedura di questi riti iniziatici prevedeva che l'iniziato venisse allontanato dal contesto sociale e fatto vivere in una foresta o in un luogo ostile, nonché pericoloso, nel cui orizzonte si sarebbe dovuto arrangiare da solo.

Per la società il novizio era ormai come morto; consegnato a un mondo ignoto in cui, a disposizione, avrebbe avuto solo le proprie mani. E lì avrebbe sperimentato la più dolorosa delle solitudini, come sarebbe capitato a Orlando, quando, non sopportando più la casa del pastore, dove tutto gli ricordava il mondo crudele, si avventurò nel bosco; uscendo con il proprio destriero e inoltrandosi nel bel mezzo di un intrico di rami che tutto sarebbe riuscito a confondere.

Solo dopo aver guadagnata una solitudine davvero radicale, egli avrebbe potuto dare sfogo al proprio dolore, e abbandonarsi a un devastante urlo ferino... senza potersi dare pace, né di notte né di giorno.

Orlando aveva cominciato a fuggire per ogni dove, allontanandosi sempre più da città e borghi, cercando disperatamente luoghi selvaggi, dormendo all'aperto ed esponendosi per ciò stesso ai più diversi pericoli.

Esaurite le lacrime a propria disposizione, il paladino fece uscire dagli occhi l'*umor vitae*, che è quello che ci abbandona in punto di morte. Orlando era ormai morto alla vita; alla vita precedente, che lo aveva visto fragile, infante e impotente. Neppure i sospiri che lo affliggevano erano più semplici sospiri; nulla era più come prima, in lui; l'amore non corrisposto l'aveva ormai trasfigurato.

Egli, più semplicemente, non era più quello che aveva sempre creduto di essere.

Ma, uno stato del genere – uno stato davvero inaudito – non poteva che produrre effetti inauditi: Orlando, infatti, non si spiegava come potesse accadere che il fuoco (dell'amore) continuasse a bruciargli il cuore senza consumarlo.

Si trattava dei tipici sintomi di quella che la medicina medioevale e rinascimentale considerava un'inflammazione del ventricolo dorsale del cervello – quello che veniva ritenuto sede della facoltà *immaginativa*.

Qualcosa di simile sarebbe tornato ad accadere nell'isola della *Tempesta* (shakespeariana); dove l'acqua non bagnava e gli innamoramenti non erano mai veri innamoramenti, dove quel che sembrava in procinto di accadere in verità non sarebbe mai accaduto.

Anche quella shakespeariana può essere letta come rappresentazione di un rito iniziatico; che consente ai congiurati di accedere a nuova vita, e tutto questo grazie ai prodigi generati dall'arte magica di Prospero.

Ma a questo punto Orlando lo dice nella maniera più esplicita: “Non sono io, non sono io quello che sembro in volto”. Perché quell’Orlando lì, quello esibito dal suo volto, era morto.

Altro era ormai il nostro cavaliere. E, a ucciderlo, era stata una donna; per un amore non corrisposto, destinato a sbattergli in faccia la propria *umana, troppo umana* “impotenza”. Ormai il suo spirito s’era reso autonomo; separatosi dal corpo, lo aveva consegnato all’inferno terreno. Puro corpo era dunque quello che vagava senza meta nel bosco; pura animalità, da cui l’anima aveva ormai preso congedo.

Eccola, la *trasfigurazione* che avrebbe reso Orlando indistinguibile da una bestia feroce. E che sarebbe servita da esempio per chiunque – sciagurato lui – avesse ancora voluto affidare le proprie speranze a *Eros*.

Quello che vaga per tutta la notte in mezzo al bosco è l’animale che Orlando è ormai diventato; in ogni caso, solo quando ritorna, per puro caso (?), sulle rive del fiume vicino al quale Medoro aveva inciso i suoi versi, di fronte a quella ritrovata testimonianza, il nostro si abbandona a una vera e propria furia omicida.

Di lui, ormai (ossia, della sua anima), non è rimasto più nulla; si è ormai passati a una nuova fase. Quella della *morte simbolica*; che colpisce chiunque sia sottoposto a una vera e propria prova iniziatica.

La *trance* prevede una netta separazione dell’anima dal corpo, quale momento decisivo del rito di iniziazione sciamanico; e costituisce il cuore della prima fase del rito di passaggio: quella di “separazione”.

Così ce lo racconta, ad esempio, Mircea Eliade: “Nel loro isolamento nel territorio selvaggio i novizi sono in questa fase considerati come morti e assimilati agli spiriti. Anche in questo caso si può notare l’ambivalenza nel simbolismo della segregazione nella giungla; c’è sempre l’idea di una morte per la condizione profana, ma ciò significa trasformarsi in spirito,

così come l'inizio di una nuova vita è comparabile con quella dell'infante."³⁶

Quindi si sarebbe passati alla seconda fase: quella della "transizione".

E Ariosto la descrive così: "Pel bosco errò tutta la notte il conte; / e allo spuntar della diurna fiamma / lo tornò il suo destin sopra la fonte / dove Medoro insculse l'epigramma. / Veder l'ingiuria sua scritta nel monte / l'accese sì, ch'in lui non restò dramma / che non fosse odio, rabbia, ira e furore;/ ne più indugiò, che trasse il brando fuore./ Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sino al cielo / A volo alzar fé le minute schegge. / Infelice quell'antro et ogni stelo / In cui Medoro e Angelica si legge! / [...] / E stanco al fin, e al fin di sudor molle, / poi che la lena vinta non risponde / allo sdegno, al grave odio, all'ardente ira, / cade sul prato, e verso il ciel sospira. / Afflitto e stanco al fin cade nell'erba / e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto. / Senza cibo e dormir così si serba, / che 'l sole esce tre volte e torna sotto" (XXIII, 129-132).

Transizione significa in ogni caso esplorazione dell'ambiente circostante, in cerca di una via d'uscita; una ricerca che sarebbe durata tutta la notte. Solo il mattino seguente, infatti, avrebbe visto esplodere la furia destinata a inaugurare l'ultima fase del rito iniziatico.

Ormai, il riscaldamento del ventricolo dorsale aveva ceduto il posto a un nuovo tipo di calore: quello dello sdegno, che stava per esplodere, e sarebbe diventato follia violenta e incontrollata. Importante, in questo senso, la nozione di calore; non a caso, anche l'eroe nordico Cuchulainn sarebbe stato immerso in tre tinozze di acqua gelata per alleviare il calore corporeo.

Una nozione, questa, che ritroviamo tanto nei riti iniziatici di tipo sciamanico quando nel rituale del guerriero Berserkr. Infatti, il potere magico religioso si manifesta spesso nella forma di una 'infiammazione' che produce bruciore e scotta.

Sì, perché la forza di cui l'uomo nuovo viene reso capace proviene da un *calore insostenibile* in grado di bruciare ogni

residuo del passato; solo esso potendo garantire l'accesso a una dimensione che il corpo, ormai morto, non avrebbe mai potuto sopportare. E che, sola, avrebbe potuto condurre il novizio a un'esistenza davvero oltre-umana, anche in quanto implicante una sorprendente identificazione di divino e animalesco.

Non è un caso che gli antichi egizi avessero divinizzato tutta una serie di animali – fermo restando che resti di queste simbologie sarebbero stati rideterminati nell'ambito della cristianità. Si pensi solo al leone che sorregge le colonne di sostegno dei protiri o dei pulpiti, di solito nelle chiese romaniche. Si pensi, cioè, allo stiloforo, che spesso veniva posto all'ingresso delle chiese a simboleggiare la forza posta a guardia dello spazio sacro. Non a caso il leone era anche uno dei simboli con cui nel Medioevo si era soliti indicare la potenza di Cristo – chiamato, anche qui non a caso, “il leone che è della tribù di Giuda” (*Apocalisse di Giovanni*, 5, 5-6).

D'altro canto, se Gesù resuscita dopo tre giorni, anche i leoni si credeva potessero nascere dai morti dopo che il padre avesse soffiato su di loro per tre giorni; e come Gesù, anche il leone è doppio, maestoso davanti, con la sua criniera possente, e liscio nella parte posteriore – come Gesù, appunto, insieme figlio di Dio e figlio dell'uomo. È sempre il leone a evocare la presenza di Cristo nel libro dell'*Apocalisse*; e a rappresentare la giustizia di Dio. Il leone sostiene la colonna, in quanto stiloforo. Ma anche in quanto Giuda, e dunque antenato di Cristo; leone, d'altro canto, è lo stesso Cristo cui Giuda avrebbe passato il testimone.

Neppure è un caso che la voce di Dio venga percepita dagli Ebrei come ruggito di un leone.

Simbolo del bene, dunque, il leone; un bene che in ogni caso sta in mezzo. In genere, sulla porta. A distinguere e a unire, nello stesso tempo, l'interno con l'esterno.

Ancora una volta, divinità e animalità si reclamano reciprocamente – proprio come nei riti sciamanici, dove

l'oltre-umano assume nello stesso tempo le sembianze del divino e quelle della bestialità più feroce e potente.

Certo, nel guadagnare la terza fase del processo iniziatico (quella che, in relazione al rito di passaggio del giovane guerriero Berserkr, veniva chiamata fase di "aggregazione"), l'eroe ariostesco si scaglia anzitutto contro oggetti inanimati; come gli eroi sciamanici, dunque, Orlando è reduce da una fase ondulatoria, che l'ha visto oscillare tra un melanconico bisogno di solitudine e un non meno forte bisogno di aggirarsi senza meta lungo i labirinti avvolti dall'oscurità del bosco – anche tra gli Yakut, il giovane iniziato aveva talvolta attacchi di furia che gli facevano perdere conoscenza. In seguito ai quali si nascondeva nella foresta, nutrendosi della scorza degli alberi e gettandosi nell'acqua o nel fuoco, a seconda.

Un patimento che preludeva all'esplosione della follia vera e propria – anche in molte saghe nordiche, peraltro, la seconda fase dell'iniziazione prevedeva che il giovane guerriero si scagliasse contro oggetti inanimati, manichini o belve già uccise. Che avrebbero funzionato da semplici simulacri del nemico, del male da sconfiggere, dell'ostacolo che continuava, imperterrito, a rendere quanto mai difficoltosa la rinascita.

L'iniziato si sarebbe scagliato contro tali simulacri a sostituzione delle persone reali, dei nemici reali. Ma quelle maschere sarebbero state distrutte da una forza intenzionata a cancellare proprio quanto era stato realizzato dalle persone prese in verità di mira.

Nel nostro caso, Orlando comincia a cancellare le incisioni di Medoro e Angelica, e a rompere il sasso su cui le medesime erano state realizzate, facendo volare fino al cielo le schegge prodotte da tanta furia distruttiva; poi si scaglia contro le piante, che non avrebbero potuto dare più refrigerio al nostro eroe; e comincia a gettare rami, tronchi e sassi, ma anche zolle di terra nel fiume, rendendo torbida l'acqua che scorreva sul suo greto. Alla fine si stende sul prato sospirando, con lo sguardo rivolto al cielo; muto, non dice una parola e rimane

così, immobile, per ben tre giorni. Proprio come i guerrieri Berserkir; che erano soliti anch'essi passare molto tempo in una sorta di *trance*, esposti al freddo e alle intemperie.

Anche i contadini e gli abitanti dei borghi della zona, dopo aver vanamente tentato di frenare il cavaliere invasato, si danno alla fuga; rendendo ancor più vivida l'immagine di un Orlando ormai completamente isolato dal mondo. Fuorilegge e alienato; che non si sente tenuto a rispettare più alcuna norma sociale o civile, proprio come un bandito.

Egli è stato bandito dalla comunità, e da bandito si comporta; perciò può depredare e rubare impunemente alla comunità. Come i banditi che un tempo percorrevano le zone boschive, inquietando gli abitanti che trovavano nelle mura delle città fortificate il necessario riparo dai pericoli di una folle e incontrollabile alienazione.

Ci ricorda Blaney che, tra il Dodicesimo e il Tredicesimo secolo, chi scriveva le saghe non distingueva più tra il vivere nella foresta e l'essere fuorilegge.

E fuorilegge finisce per diventare anche Orlando, che, come si dice nella dodicesima Ottava, saccheggia impunemente il borgo per soddisfare i propri appetiti più bestiali.

Orlando si era spogliato; aveva squarciato i propri vestiti ed era rimasto nudo con l'addome peloso in bella vista e la schiena esposta al vento; stava ormai per esplodere la "grande follia".

Stava per iniziare la terza fase; tutte le facoltà sensitive erano ormai irrimediabilmente alterate; Orlando non si preoccupava neppure di prendere la spada (che pure in tante avventure l'aveva provvidenzialmente soccorso). Si sentiva dotato di tanta forza da non necessitare più di alcuno strumento capace di intensificarla o rendere più efficace il suo esercizio.

Così avrebbe dato il via ad alcune tra le sue imprese più straordinarie: sradicando un pino, e poi sradicandone molti

altri quasi si trattasse di pianticine dal fusto tenero; lo stesso avrebbe fatto con le querce, i vecchi olmi, i faggi e gli abeti.

All'inizio del canto successivo (il ventiquattresimo), dopo aver come al solito interrotto bruscamente la narrazione, Ariosto mette sull'avviso il lettore, e lo invita a tenersi lontano da ogni manifestazione di passione amorosa; non troverebbe infatti altro che follia, come quella che sta ormai devastando il nostro paladino, e che in genere si manifesta – precisa ancora l'Arioso – come perdita di se stessi e ricerca di altro.

L'Ariosto se lo chiede esplicitamente, infatti: “E quale è di pazzia segno più espresso / che, per altri voler, perder se stesso?” (XXIV, 1). Esser pazzi significa perdersi... non riuscire più a rapportarsi al proprio sé; o anche, ritrovarsi sempre *altri da sé* – proprio come era capitato a Narciso.

D'altro canto, la follia è sempre espressione di un narcisismo infranto, ferito, e soprattutto insoddisfabile. Perché ognuno è *altro*; “altro” anzitutto da se medesimo.

Follia è dunque la condizione universale di quell'essere che da sempre cerca di trovarsi e conoscersi, ma da sempre sperimenta l'impossibilità di soddisfare un tale proposito. Follia è insomma la condizione naturale dell'essere umano; perché nulla è più folle che volersi catturare, volersi determinare e ritrovarsi ogni volta nell'oggetto in cui sempre finiremo per trasformare la nostra soggettività.

D'altronde, se molti sono i segni e gli effetti della follia, sempre identica è la sua causa. È come muoversi nel cuore di una foresta smisurata (senza limiti, di cui mai si vedranno i confini – ché non li ha) – dove chiunque sarà costretto a sbagliare, cioè a fallire nel tentativo di raggiungere la propria meta. Ognuno, infatti, perde la via, la retta via... chi da una parte, chi da un'altra. A questo conduce infatti la follia d'amore. E duro è resistervi; ché la sua forza trainante è davvero sovrumana – nessuno vi resiste, e tutti ci si ritrova, per il suo influsso, a brancolare di qua e di là, senza meta reale.

Ma torniamo al nostro paladino; lo avevamo lasciato nudo, impegnato a sradicare piante e a far risuonare, per il baccano provocato, tutta intera la foresta. Chiunque avesse provato ad avvicinarsi a quella furia scatenata, sarebbe stato decapitato a mani nude con la stessa facilità con cui si sarebbe potuta cogliere una rosa.

Prese gambe e corpi ormai inerti, e li utilizzò come mazze contro gli altri, ancora vivi; ne uccise più di qualcuno, eccetto quelli che erano riusciti a scappare. Poi il pazzo inseguì gli animali; anche gli agricoltori presero a fuggire di qua e di là. In gran quantità scesero dai monti per placare quella furia; ma nulla poterono contro di essa; la sua onda appariva ogni volta più possente e la sua forza, come le onde, continuava a crescere e a farsi sempre più invincibile.

E poi, colpirlo non sarebbe servito a nulla; nessuno sarebbe riuscito a far sanguinare quel corpo imponente. Esso appariva davvero invincibile; certo, poteva anche *sembrare* a rischio, quella creatura inferocita – se solo *di morir fosse stato capace*.

Entrato in un piccolo borgo, dove ormai non era rimasto più nessuno, prese ad addentare e afferrare tutto quello che gli fosse capitato tra le mani; utilizzando mani e denti per afferrare qualsiasi cosa. Dando la caccia agli animali e agli umani, senza distinzione.

Lottò contro orsi e cinghiali, e li vinse a mani nude; spesso nutrendosi, sempre a mani nude, della loro carne (proprio come le Menadi invasate, immortalate da Euripide). Finché giunse sulle rive di un fiume, al cospetto di un ponte.

Anche queste scene – quelle su cui si chiude la descrizione dell'ultima fase iniziatica – rimandano a modi caratterizzanti i più diversi riti di iniziazione dell'antichità.

Si trattava di affrontare a mani nude orsi e cinghiali e di cibarsi delle loro carni. La rappresentazione fattane dall'Ariosto rinvia evidentemente alle descrizioni che ci sono rimaste della ritualità dionisiaca. Che indicavano *in primis* il bisogno di superare alcune prove fondamentali.

Cibandosi della preda – lo sapevano bene gli antichi – si sarebbero acquisite tutte le qualità e la potenza appartenute agli animali catturati e uccisi. Come nella vicenda di Bjarki e Hialtone, cui il compagno suggerì di cibarsi del corpo appena fatto morire; di accostare la propria bocca alla tazza e bere il sangue versato dalla bestia – sì da diventare sempre più potente, e dunque dotato di sempre maggior forza fisica.

Fermo restando che, a fare tutto questo, ossia a sconvolgere ogni equilibrio, sarebbe stato sempre e comunque un uomo nudo.

Eccolo, dunque, un altro simbolo di particolare importanza! Quello della *nudità* – non a caso, connessa allo stato di follia. Una condizione destinata a esasperare sempre più lo sdegno iniziale (che lo aveva spinto ad abbattere anzitutto dei semplici simulacri) – ovvero, l’iniziale melanconia. Perciò il dolore era destinato a crescere, di giorno in giorno, di ora in ora. Sino all’insorgenza di una violenza assolutamente incontrollata.

Orlando aveva sperimentato l’offuscamento del proprio sentire; era rimasto disteso a terra, nell’inedia più totale, per tre giorni, ma ormai il processo era giunto alla sua naturale conclusione. Ormai l’iniziato era pronto per venire consegnato alla catastrofe da cui, solamente, sarebbe potuto nascere un *uomo nuovo*.

Quello che anche i riti iniziatici prevedevano potesse venire alla luce solo una volta che si fossero superate le prove previste, e si fosse data prova di un coraggio e di una virilità davvero superiori; ossia, dopo che fosse stata sperimentata una condizione di reale *incondizionatezza* – in ragione della quale tutto sarebbe stato smantellato.

Anzitutto in relazione a ciò che, in ogni cosa, avesse continuato a fungere da ostacolo, e quindi da vincolo o condizionamento in qualche modo intollerabili.

Perciò era diventato necessario *fare vuoto*, liberandosi dal pesante fardello che rischiava di impedire una metamorfosi tanto intensamente voluta; non a caso, nella lingua latina il

termine “folle” rimanda al mantice, al sacco vuoto, e quindi, per estensione, alla testa vuota.

Il folle sarebbe risultato tale solo in ragione della radicalità dello *svuotamento* realmente realizzato; doveva rimanere solo aria dentro quel sacco vuoto – l’elemento della *psyché*, dunque. Puro soffio vitale, capace di ridisegnare la sua vita, e di offrirgli un vero e proprio “nuovo inizio”.

Simile all’ebbrezza prodotta dal succo della vite, che, grazie al processo di fermentazione, riesce a liberare il bevitore dalle rigidità assiologiche e comportamentali cui ogni esistenza è abituata a conformarsi e attenersi.

Dopo un’esperienza tanto radicale, dunque, Orlando non poteva che ritrovarsi *completamente rinnovato*; a ritornare in sé sarebbe stato dunque un essere *totalmente diverso* dal precedente. La persona non sarebbe stata più la stessa.

D’altronde, solo nel ritrovarsi assolutamente diverso da sé (nel ritrovarsi a non-esser-più quello che era), il cavaliere avrebbe potuto dirsi finalmente conforme al “vero”.

Solo il “vero” potendo convincerci ad accogliere in noi la follia – quella che normalmente cerchiamo di tenere fuori dalle mura dell’umana soggettività, riconoscendola come deprecabile erranza... o semplice errore da correggere.

In ogni caso, Orlando si è corretto, e lo ha fatto una volta per tutte; capendo di non esser mai stato quello che lui stesso aveva creduto di essere. Capendo di esser stato troppo a lungo coinvolto in un’erranza senza mete, senza direzioni precise – tanto meno coerenti o rigorose.

Finalmente sembra riuscito a vederlo con la massima chiarezza: che tutto, nella vita, è espressione di una follia che, in quanto originaria, nulla può aver a che fare con ciò che la ragione e la coscienza si illudono di poter tenere fuori dalle mura della propria cittadella fortificata.

Una follia che mette radicalmente in questione ogni pretesa di determinarla, di controllarla e dominarla; mostrando ogni volta, e con la massima puntualità, di non

aver nulla a che fare con la malattia che gli occidentali hanno a lungo pensato di poter relegare entro le mura di istituti di detenzione destinati alla segregazione e alla esclusione.

Mostrando cioè che, a poter venire controllata e dominata, è solo una *ben determinata* forma di “sragione” – quella fatta a immagine e somiglianza della ragione medesima, in quanto perfettamente *simmetrica* a essa. In quanto specchio fedele delle sue vane aspirazioni.

Mostrando quindi il vero volto (quello *rovesciato*) di ogni esistenza, di ogni azione e di ogni scelta. Mostrandolo per quel che esso sarebbe stato veramente; e facendosi carico di una radicale esperienza di *rovesciamento*, come quella in cui consiste da ultimo ogni vera e propria esperienza di follia.

3. Follia e stramberia pure ed evidenti

Nella tradizione del romanzo cavalleresco, la mania – specchio di moti selvatici proverbiali – finisce per collegarsi all'idea d'una follia fantastica che viene dalla tradizione lirica. Si può pensare al farneticare visionario di Dante nella Vita nova; ma ci si avvicina di più pensando all'incanto amoroso in Petrarca, figurato come una trappola dove il pensiero s'impania. Nelle liriche di Petrarca, come in quelle molto petrarchesche di Ariosto, abbondano le metafore della trappola amorosa, definita "rete", "nodo", "laccio", e sempre tessuta con chiome d'oro, come quelle della bionda Angelica. Questo è l'emblema della mania amorosa al cui cospetto il poeta si incanta – ad esempio nei sonetti ariosteschi: "La rete fu di quelle fila d'oro / in che 'l mio pensier vago intricò l'ale..."(sonetto IX). E chi cade nella trappola di quella bionda malia, si trova non tanto a inseguire una donna, quanto un'immagine verso cui volano sempre i suoi pensieri: "Non sarei di vedervi già sì vago / s'io sentissi giovar, come la vista, / l'aver di voi nel cor sempre l'imgo" (sonetto XVII).

L'inseguimento a volte è figurato come una cavalcata, una corsa sul sentiero dell'errore, dove l'oggetto del desiderio continua a fuggire. È uno scenario petrarchesco che dà alla passione amorosa il senso d'un incantamento destinato a restare un'idea fissa e insensata. Perché l'immagine inseguita sfugge a ogni cattura, a ogni richiamo, mostrando il paradossale schema dinamico della mania: quanto più x l'insegue, tanto più y sfugge, per cui x e y resteranno sempre alla stessa distanza, e la trappola d'amore è appunto questa incolmabile distanza di fuga dell'immagine. Schema petrarchesco che si può applicare a tutti gli incantati cavalieri evocati dall'Ariosto, innamorati o no, perpetuamente vaganti dietro a un'idea fissa. E il loro destino d'erranza è figurato in epitome dai vagabondaggi di Orlando che insegue Angelica fino all'impazzimento bestiale, finendo per portare a dimensione epica alcune metafore di Petrarca, come ad esempio: "Sì traviato è 'l folle mio desio / a seguitar costei che 'n fuga è volta..."

CELATI, GIANNI, *Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando furioso*, in "Griseldaonline. Portale di letteratura", n. III, 2003-2004.

1) Infinitudine e imperfezione

Quello che Corrado Bologna scrive dell'*Orlando furioso*, potremmo dirlo (per motivi analoghi, ferma restando la distanza del contesto) anche di *Moby Dick*, il capolavoro di Herman Melville. Si tratta in entrambi i casi, infatti, del tentativo di "sistemare in forma di libro tutt'intero l'universo

e ciò che la vita è e fa, e diviene, e disfa: il caos, il disordine, e le metamorfosi, e l'immaginazione.”³⁷

Non più un poema, dunque, ma neppure un romanzo; insomma, un libro “in difficile equilibrio dinamico tra storie, smarrimenti e mutazioni”;³⁸ un libro vicinissimo, dunque, ma insieme abissalmente distante. Certo, ricchissimo di dottrina ma nello stesso tempo liquido, aereo – sempre stando alla definizione del Bologna.

“Svagato, divagante, vagolante in cavalcate digressive, anche se prima o poi tornano a intrecciarsi.”³⁹ E comunque carico di saggezza, per quanto intriso di liberatoria follia (d'altro canto, quale vera saggezza potrebbe esservi senza un salutare bagno negli eccessi della follia? Si sarebbe chiesto ancora Shakespeare).

Un libro pieno zeppo di *tutte le cose del mondo*; è sempre il Bologna, infatti, a definirlo “una straordinaria *fabrica del mondo*”.

E, come tutte le cose di questo mondo, anch'esso è disordinato, privo di sistematicità, errante e sempre eccedente, tendente in ogni caso all'estremo; ossia, radicalmente *insofferente nei confronti di tutti i tentativi con cui potremmo impegnarci* (come abbiamo sempre voluto e continuiamo a fare) *a costringere il mondo entro una forma rigidamente geometrica* – nella convinzione di poterla disegnare secondo criteri logici e coerenti, che rendano possibili chiare e distinte proporzioni.

Riconducendolo a un “sistema” che esso sarebbe comunque in grado di rendere riconoscibile – come era accaduto, ad esempio, con le auree simmetrie da cattedrale gotica caratterizzanti un capolavoro quale la *Commedia* dantesca.

Ecco, già per questo il *Furioso* è una grandiosa immagine metaforica.

Si ricordi a questo proposito che la figura retorica della metafora non fa altro che indicare l'atto del trasportare; del

trasportare un significato lontano, estraneo, all'interno di una frase, e sostituirlo al termine che sarebbe stato ben più opportuno utilizzare.

Come ci aveva già spiegato Aristotele nella *Poetica*.

Per metafora deve dunque intendersi il trasferimento a una cosa da parte del nome proprio di un'altra, che non sembrerebbe c'entrare niente con la cosa di cui finisce per farsi predicato.

Ad esempio, se diciamo: "L' erba di quel prato ondeggia", è evidente che stiamo usando un verbo solitamente usato pensando al mare, in riferimento al movimento che il vento imprime all'erba di quel prato... che, per l'appunto, "sembra" un mare ondeggiante.

Quel che va comunque precisato è che, quanto più distante sarà il termine metaforico dalla cosa a cui lo riferiamo, *tanto più forte e pregante sarà la metafora*; che non impone, in alcun modo, analogie né formali né semantiche.

Ed è proprio a partire da questa definizione che vorremmo mostrare come il *Furioso* sia in quanto tale, e anzitutto, una "grande metafora".

Appunto perché questo straordinario magma di storie, sogni, immaginazioni e felici digressioni sarebbe ciò che Ariosto predica, anzitutto, *del reale*; quello stesso che di norma riteniamo invece ordinato, regolare, prevedibile e sensato.

Secondo quanto accade anche là dove predichiamo un verbo che solitamente useremmo per qualificare il mare, dell'erba di un prato.

Insomma, quel che Ariosto si risolve a dire, del mondo, è assolutamente opposto a ciò che tanta, forse troppa filosofia, avrebbe voluto poter "*more geometrico*" dimostrare.

Qualcosa di analogo – anche se *di segno opposto* – a quanto teorizzato da Spinoza, che avrebbe al contrario preteso di dimostrare *more geometrico* finanche il mondo delle passioni – che è quanto di più lontano vi sia dall'ordine

geometrico in virtù del quale facciamo ogni volta esperienza dello spazio.

Il caos, l'arbitrarietà e l'incalcolabilità dell'esperienza (di ogni umana esperienza) sono quanto di più lontano vi sia dal mondo che siamo soliti calcolare, misurare, e riconoscere conforme a connessioni più o meno meccaniche e causali; si tratta infatti di caratterizzazioni che sembrerebbero predicabili piuttosto delle misteriose dinamiche che si agitano nelle zone più oscure dell'animo umano.

Eppure Ariosto trasfigura il mondo e le sue storie, e quindi i protagonisti delle vicende da esso ospitate, in ingiustificati e ingiustificabili moti vocati a disegnare improvvisi cambiamenti di rotta, azioni improbabili o quanto meno sorprendenti; che egli vuole insegnarci a rintracciare e a riconoscere proprio là dove tutto sembrerebbe al contrario perfettamente logico e linearmente consequenziale.⁴⁰ Ossia nelle vicende che animano un'esperienza che tutti noi (anche senza accorgercene) continuiamo a vivere e concepire *sub specie* scientifica.

Ariosto ci mette sull'avviso: quella che agli occhi dei più appare come una solida realtà è in verità una dimensione eterea e incatturabile come l'aria; ecco cosa intende sostenere il grande poeta e diplomatico emiliano.

Che tutto (il reale), ossia la vita, in ogni sua possibile declinazione, è in verità nient'altro che *sogno* – come ribadirà in modo assolutamente esplicito, di lì a non molto, Calderón de la Barca.

D'altro canto, come rilevava già Andrea Tagliapietra, l'Ariosto è uno scrittore barocco *ante-litteram*.⁴¹ Infatti, le curvature disegnate dalle vicende di cui è popolato il *Furioso* non sono meno eccentriche dei volteggiamenti di buona parte della prosa e dell'architettura che avrebbero così profondamente segnato il Diciassettesimo secolo.

Ma, soprattutto, quel che va compreso è che, come tutti i grandi classici, anche il *Furioso* ci conduce per mano nel cuore (di norma inaccessibile) delle più destabilizzanti

tempeste categoriali da cui si origina in senso proprio tutta la grande filosofia.

Ossia, ci spinge a ritrovare, a ritroso, nell'orizzonte di quel mondo che un tempo si chiamava "mito", le ragioni ultime di tutte le battaglie che possiamo trovarci costretti a combattere nella vita; ossia, la loro vera e unica condizione di possibilità.

Le sole in grado di rendere ragione delle difficoltà che tutti necessariamente sperimentiamo, giorno dopo giorno, spesso senza comprenderne la provenienza e le cause.

Si tratta infatti di ragioni che provengono da uno *stato di assoluta e perfetta incondizionatezza*, nel cui orizzonte, *per dir così* (stante che, in quell'origine non può esservi – in senso proprio – alcun orizzonte), nessuna regola è già operante (altrimenti non si tratterebbe dello "stato originario"); perché, in esso, regole ancora non vi sono. Ma devono sempre ancora venire.

Appunto perché tale origine non fa altro che illuminarne (di quelle regole) la costitutiva *infondatezza*; ossia la perfetta e ingiudicabile gratuità.

Fermo restando che è proprio il fatto di non essere già fondato su questa o quella (anzi, su nessuna) ragione, da parte di tale condizione originaria, a consentirci di rilevare il suo non poter coincidere con alcuno degli ordini dati.

Perciò, ricondurre le cose a quell'origine significa rendere possibile la comprensione della vera ragione dell'*inquietudine* e del *turbamento* che esse (le cose tutte) provocano anche là dove (come accade in ogni umana esperienza) l'ordine entro cui le troviamo inscritte sembrerebbe volerci far credere di poterle in ogni caso "controllare".

Significa capire che, a rendersi manifesto, o meglio, a manifestarsi in forma sempre de-terminata, in qualsivoglia determinazione dell'esperienza, altro non è che il *caos* della loro unica e vera origine.⁴²

Dalla loro determinatezza, infatti, il *caos* non viene affatto superato o addomesticato; al contrario, continua a mostrarsi

quale loro ineludibile origine, e dunque quale loro vera e propria condizione di possibilità (come loro verità). E dunque come loro autentica ‘potenza vitale’.

In esse, cioè, quel *caos* continua ancora a pulsare; si tratta solo di saperlo riconoscere. Si tratta, cioè, di imparare a non farsi più incantare dal modo in cui le medesime si comportano agli occhi di un sapere che, in relazione alle medesime, si illude di poter riconoscere una regolarità che solo esso potrà invero aver imposto.

D’altro canto, si sarebbero dovuti attendere scrittori della statura di Gadda o Calvino per vedere riesumata la necessaria digressione che la mente geniale dell’Ariosto già conosceva molto bene.

Non a caso il poeta dell’*entrelacement* fa perno sulle infinite relazioni che connettono i fatti reali a quelli più distanti e apparentemente estranei; quasi a voler testimoniare l’eterna, incontrollabile, illegiferabile e imprevedibile “metamorfosi” che spinge ogni particella del reale a smentire qualsivoglia aspettativa, qualsivoglia previsione e soprattutto ogni troppo meccanica causalità.

Per questo il *Furioso* riesce a farsi *metafora* “in senso alto” del mondo; facendo del suo autore il geniale testimone di una cultura insieme romanzesca e mitica, proteiforme e coerentissima – per dirla sempre col Bologna.

Un poeta capace di testimoniare la tensione originariamente inscritta nella natura tendenzialmente ossimorica propria di ogni vivida e illuminante *metafora*. Portatrice di oscura chiarezza, ma anche di immobile sfrenatezza, e quindi di *errante* verità; e capace di tanto proprio in quanto vocata – come già abbiamo rilevato – a predicare, del mondo intero (e dunque di ogni sua sempre parziale manifestazione), non tanto un attributo lontano... anzi lontanissimo, da quello che sembrerebbe dovergli o potergli convenire: ma addirittura quello più lontano, o meglio, l’*opposto*. Sì da trasfigurarsi e trasformarsi nell’intrascendibile ossimoro in virtù del quale ci troviamo

costretti a predicare l'essere sempre e solamente di quel che *non-è*.

Facendo, dell'essente, un costitutivamente non-essente.

Un ossimoro tanto radicale da coincidere infine con la stessa ossimoricità ontologica cui sembra anelare ogni espressione radicalmente e autenticamente *metaforica*.

Certo, i percorsi lungo i quali le "inchieste" finiscono per procedere (in modo più o meno ordinato) vengono disegnati in vista di un fine sempre e comunque determinato, ma soprattutto raggiungibile. Per quanto mai davvero raggiunto. Ma tutto ciò sarebbe potuto accadere alla sola condizione di essersi ragionevolmente commisurati con i mezzi a propria disposizione, e con la potenza di una progettualità senz'altro fallibile e approssimativa, ma in ogni caso affidabile.

Tutti percorsi che palesano una forma sostanzialmente *circolare*... o meglio ancora, *spiralica*; in virtù della quale tutto sembra davvero destinato a tornare su sé medesimo. Senza poter invero mai raggiungere il fine che ci si potrà essere proposti di guadagnare. Lo dimostra la sistematicità con cui l'Ariosto, al termine di ogni specifica vicenda, cioè al termine del canto a essa dedicato, si astenga dal giudicare gli eventi – preferendo ogni volta posticiparne il compimento, rinviandolo quasi sempre al canto successivo... forse per depistarci, mutando incessantemente argomento, e intrecciando all'improvviso un'altra storia, *de facto* slegata da quanto sembrava doversi compiere.

In verità, gli svolgimenti narrativi non si compiono mai. Tutto sembra destinato a scivolare via, a venire incessantemente posticipato... non solo il finale dell'episodio o della storia che si sarebbe voluta raccontare, ma tutte le mete che di volta in volta ci si può essere impegnati a raggiungere (costi quel che costi).

Ma nello stesso tempo tutto torna là da dove proviene; come accade a Orlando ormai in preda alla pazzia. Egli finisce per ritrovarsi nella grotta al cui interno aveva già avuto modo

di riconoscere, non molto tempo prima, i versi incisi sulla roccia da Angelica e Medoro.

Insomma, ai suoi occhi, siamo sempre destinati a tornare all'*origine*; all'*origine* delle nostre ferite – e quindi a fare i conti con la loro (di tali ferite) assoluta non rimarginabilità. Cioè, siamo destinati a ripetere lo scacco originario, a radicalizzarlo; senza poter neppure tornare davvero nel luogo da cui eravamo partiti. Perché lo vedremo ogni volta trasformato, in quanto sempre più radicalmente mancante di spunti o suggerimenti che ci consentano di fare qualche passo avanti.

D'altro canto, l'Ariosto sa anche bene che “Il giudizio uman spesso erra”; sa bene cioè che nessun calcolo potrà metterci al riparo dall'arbitrio della fortuna. E che, proprio per questo, ci ritroveremo, ogni volta, a girare a vuoto, zigzagando comunque privi di meta (se quella che ci eravamo prefissi, qualunque essa fosse, è destinata a rivelarsi puramente *illusoria*, e quindi impossibile a raggiungersi).

Ormai l'intrascendibile *orizzontalità* dei percorsi (che non consentono più alcuna verticalizzazione, ossia nessun salto verso una qualche, per quanto aporetica, trascendenza) è tale da farci ripetere sempre i medesimi errori; in modo tale da non costituire più *neppure una direzione possibile*, per quanto terrena e libera da vincoli invalicabili.

Ma ciò non autorizza l'Ariosto a ironizzare sugli ideali cavallereschi, a lui così ben noti; anche se proprio questo Hegel crede sia lo scopo del suo impegno poetico. Ossia, sbeffeggiare e mettere in ridicolo tante inutili e pompose ritualità.⁴³

Ma non lo è, assolutamente.

Ariosto vede piuttosto, con occhi sorprendentemente disincantati, il reale; comprendendo alla perfezione che proprio questo è il destino degli umani: vagare senza meta per selve oscure da cui nessun Virgilio e nessuna Beatrice potranno mai trarci in salvo. Ritrovandosi ogni volta

coinvolti in imprese che non giungeranno mai ad alcun reale compimento.⁴⁴

Certo, il poeta emiliano guarda *con distaccato disincanto tutta la retorica umanistica* (o meglio, a un certo tipo di retorica umanistica) che avrebbe voluto l'uomo al centro dell'universo e fungente da unica misura del reale (secondo l'antico motto di Protagora). Perciò può ben capire che, ricoperti dalle sfolgoranti armature dei cavalieri di tante imprese eroiche, vi sono sempre e comunque esseri fragili, troppo spesso illusi, che non smuovono nel lettore alcun desiderio di immedesimazione o imitazione. Che non fungono cioè da *exempla* come i "grandi" eternati dalla poesia ottocentesca – si pensi solo al Foscolo.

E a ogni modo, quel che accade, ad esempio, nel castello incantato del mago Atlante (in cui si trovava imprigionato Ruggiero), lo mostra con grande evidenza: che, o si ha tutto, ma non si è liberi, o si è liberi, ma non si riesce a possedere alcunché.

A ogni visitatore, infatti, Atlante fa credere di tenere custodito, entro le mura del proprio castello, l'oggetto del suo più bruciante desiderio; ma si tratta appunto di un castello *incantato*.

Come *incantata* è la vita, sempre secondo Ariosto; una vita che ci fa ogni volta credere che, almeno in una delle sue stanze incantate, possa esservi l'oggetto da noi tanto ardentemente desiderato.

Ma come nella vita, anche in quel castello, da ultimo, non v'è nulla.

Solo che, anche quando ci si fosse liberati da tali malie – che è quanto avrebbe saputo fare Ruggiero, provvidenzialmente (?) restituito alla sua Bradamante –, ci si troverebbe nuovamente catturati da altri incantesimi, come quelli di cui si mostra capace, ad esempio, la maga Alcina.

D'altro canto, lo sapeva bene il nostro poeta, che nessun bene (neppure quelli che sembrano guadagnabili entro le

mura del castello di Atlante) vale quanto quello immateriale, inconsistente, aereo, ma assolutamente inebriante, della *libertà*; così come sapeva altrettanto bene, il poeta della corte ferrarese, che la *libertà* ci si può solo illudere di poterla definitivamente guadagnare.

Non a caso Ruggiero, una volta restituito a Bradamante, le sarebbe stato immediatamente sottratto; rapito da un ippogrifo diretto verso l'isola di Alcina.

Ma il poeta sa anche che in troppi, purtroppo, preferiscono la sicurezza offerta dalle mura di un castello fortificato alla libertà che espone ai rischi dell'imprevisto. A quest'ultima, infatti, la moltitudine sembra preferire di gran lunga la sicurezza garantita da una prigionia dorata come quella del castello di Atlante; e dunque, sia pur inconsciamente, sembra quasi aver contezza dell'*improbis* e spesso "vano" *labor* che la conquista della libertà reclama da ognuno di noi.

Non è certo un caso che le più grandi rivoluzioni della storia, sino a quelle più vicine a noi, siano quasi sempre degenerare in regimi dittatoriali o tirannici, vocati a svelare il destinale rovesciamento (*non* dialettico, si badi bene... se non altro perché destinato a non trovare mai soluzione in una vera e propria sintesi pacificante) di ogni pur sacrosanta battaglia per la libertà.

Ariosto mostra insomma il vero senso dell'umana *imperfezione*; troppo spesso concepita e liquidata come sinonimo di limitatezza, finitudine e parzialità.

Ariosto ci fa comprendere che v'è un altro senso dell'*imperfezione*, col quale dovremmo finalmente deciderci a fare i conti. Il quale ha intrinsecamente a che fare con l'ineliminabile miraggio dell'*infinitudine* – che non ci è affatto vietata. Anzi.

Potremmo anche dire che è proprio il fatto di avere sempre e comunque a che fare con un limite che ci determina e condiziona, in-uno, a muoverci al suo superamento; ché, è proprio vedendolo e riconoscendolo come limite, che ci

sentiamo immediatamente autorizzati, nonché legittimati, a superarlo; vedendolo, cioè, ci rendiamo conto che v'è *altro*, di là da esso, a condizionarci, sia pur attraverso il costituirsi di quel limite.

Insomma, nessun limite può essere ritenuto invalicabile; per definizione. Perché comunque si lascerà riconoscere proprio per poter essere superato. Nel vederlo, infatti, capiamo subito che deve esservi dell'altro, di là da esso, a disegnarlo; e proprio in rapporto alla nostra evidente *determinatezza*. Per questo siamo tutti continuamente spinti a valicare un confine che sembra provocarci a una sorta di doppio movimento. Perché, proprio là dove ci mostra la nostra *determinatezza*, mostrando di averla resa possibile con la propria opera de-finitoria, esso dice l'assoluta provvisorietà di qualsivoglia definizione.

Dicendoci altresì che, se sinora siamo stati fatti essere (proprio da quel limite) nel modo che sappiamo, potremo anche renderci consapevoli del fatto che *altro deve in ogni caso già esservi* (qualcosa di cui non possiamo sapere, in senso proprio, se non che “deve esservi”; nulla più... altrimenti si tratterebbe di una componente costitutiva della mia *determinatezza*; quella che vedo e di cui sono consapevole nel mio riconoscermi limitato), di là da quello che vediamo e sappiamo, finanche di noi stessi. Un *altro* che andrà a costituire la mia più propria *determinatezza* – costituendola *ab origine* come tale. E rimanendo comunque *altro* da tutto quanto possa fungere da momento della mia *determinatezza*, in quanto oggetto di pensiero, in quanto saputo da me che lo conosco, lo penso e lo concepisco come momento della mia esperienza; ossia dell'insieme di tutto quel che so, di me e del mondo di cui è fatta la mia vita.

Il fatto è che “altro” deve comunque esserci, un *altro* che potrò ancora conoscere, desiderare e per ciò stesso diventare; anzi, che dovrei diventare, anche solo a partire dal suo non poterci non essere. Almeno in quanto ineludibile condizione della mia *determinatezza* – quella che chiamo appunto “esperienza”.

Riconoscendo il limite che mi costituisce *ab origine* (e mi fa essere quello che mi ritrovo di volta in volta a essere, anche solo in quanto *determinato*), riconosco dunque che nessun limite può darsi come davvero “insuperabile”.

Ecco perché nessun limite mi limita davvero; perché nessun limite può limitarmi e basta. Magari costringendomi a essere per l’eternità quel che mi ritrovo a essere.

Esso, infatti, mi limita nello stesso momento in cui indica una sempre possibile e ulteriore metamorfosi.

Ossia, proprio nel mostrarmi che neppure questo limite (come nessun altro) mi limita davvero, ovvero si impone come davvero “insuperabile”.

Ché nessun limite mi limita incontrovertibilmente; questo ci dice ogni limite. Da cui il suo esser *per definizione* “controvertibile”. Essendo lì per farci capire come, in relazione a esso, non si sia affatto limitati, ma chiamati piuttosto a “negare”... a “negare” *in rebus* che si tratti del limite che pur esso sembra essere, per noi.

Se è il limite, dunque, a renderci finiti, quel che va compreso è che, a mostrarsi, per esso, è sempre anche il nostro non ritrovarci mai solamente limitati... ovvero “finiti”.

Sì, perché non è mai finita, per noi. C’è sempre ancora altro da fare e da guadagnare, per cui mai potremo dirci davvero compiuti, ovvero “finiti”, proprio in quanto letteralmente in-finiti.

Per quanto sia nello stesso tempo evidente che non può certo trattarsi di un’*infinitudine* “determinata”; stante che è proprio tale in-finitudine a costituirci come “neganti” qualsivoglia *determinatezza* (qualsiasi determinatezza volesse dirsi ‘definitivamente’ nostra; o, ‘veramente’ nostra). Per questo siamo in-finiti, pur rimanendo irrimediabilmente *imperfetti*.

Sì, perché non siamo mai ‘passati’ (*perfectum* = passato). Se, quel che pensiamo di essere, guardando a quel che siamo diventati (il passato che, solo, dà un contenuto determinato

alla nostra vita, in quanto limitato da quel confine che comunque sempre potremo/dovremo ancora superare), *non lo saremo già più*, nel momento stesso in cui desidereremo qualcosa; senza desiderare comunque mai nulla di determinato – perché che quel che sta oltre il confine e ci determina sempre anche rispetto al futuro (ossia, rispetto a quel che potremo ancora scoprire, superando il confine disegnato da un presente *fatto invero solo di passato*, quanto meno in rapporto alla sua determinatezza), ci determina in rapporto a qualcosa di costitutivamente “indeterminato”... che, in quanto tale, funzionerà di fatto da semplice *negazione* di quel che potremo esser comunque diventati.

Insomma, non siamo mai quel che saremo comunque diventati, ma solo perché un futuro continua a reclamarci in qualità di *negazione* di tutto quel che potremo ritrovarci a essere. Perciò siamo determinati dall’indeterminato futuro che sempre ci attende – se è vero che quel che siamo diventati ha il suo limite proprio in relazione a quel che non-siamo ancora.

E che mai potremmo-dovremmo illuderci di poter catturare in anticipo, anche solo in virtù di una pre-visione inevitabilmente fondata sul non esser più di quel che siamo stati. Di quel che, cioè, non è più, proprio in quanto determinato da un futuro che *non-è-ancora*; e dunque funge da “indeterminatezza” mai riducibile all’esserci di qualcosa d’altro (che, se apparisse come tale, si limiterebbe a incrementare l’insieme di quel che non siamo più).

E che saremo solo noi a determinare, in ogni caso, per quanto in virtù di un superamento sempre apparente e fittizio, illusorio e ingannevole, perché in ogni caso destinato a produrre un incremento di quel che non siamo invero già più; riconsegnati, come siamo, a un “al di qua” di cui ci sarà dato mostrare il semplice incremento – senza poter fare alcun passo in là rispetto a quel che ci ritroveremo in ogni caso a essere (sia pur nella forma dell’esserlo “stati”).⁴⁵

Sia pur mettendoci continuamente in movimento, convinti, come saremo, che un *ignoto* sempre ancora ci

attende, attendendo di venire trasfigurato e fatto diventare *noto*; da cui l'illusione che ogni volta tornerà a farci credere di esserci finalmente spinti oltre noi stessi.

Se è vero che ci troveremo ogni volta risospinti al punto di partenza; come Orlando, che – guarda caso – torna proprio nel luogo da cui aveva avuto inizio il progressivo sprofondamento nella pazzia.

Ecco perché siamo imperfetti, capisce alla perfezione l'Ariosto; perché mai potremo raggiungere quel che cerchiamo. E mai potremo fare a meno di cercare, stante il limite che ce lo fa desiderare.

Ossia, non raggiungeremo mai l'ignoto; per quanto, come accade in virtù degli incantesimi operati dal mago Atlante, si sia tutti anche vocati a credere che l'oggetto desiderato si trovi nel castello che proprio a tali fantasmi sembra in grado di dare corpo.

Vocati a credere che esso si trovi all'interno della fortezza dorata che tanto, forse troppo, continua a promettere e a farci desiderare, come se esistesse davvero. Facendoci credere che i confini del castello in cui consiste la nostra vita custodiscano da qualche parte un passaggio segreto attraversando il quale sia possibile assaporare la gioia del soddisfacimento, ossia, un godimento reso possibile dall'essersi trasformato, da parte di quell'ignoto, in noto.

Peccato che l'ignoto – quello che potremo anche convincerci di poter prima o poi raggiungere – dica la semplice *indeterminatezza* della nostra, dunque solo apparente, “determinatezza”; dica cioè propriamente questo: che *non saputo* è anzitutto *quel che so*. E non qualcosa che si troverebbe al di là di quel che so.

Eccola, dunque, l'*imperfezione*: dovuta proprio al nostro non poter fare a meno di cercare l'*infinito*; come se si trattasse di qualsivoglia “finito”.

Dipendente cioè dal semplice fatto di cercarlo.

Ossia, di volerlo trovare, come se davvero ci mancasse. Quasi “potesse” davvero mancarci.

Quasi *si trattasse di qualcosa* – stante che solo il “qualcosa” può davvero mancare. E mai l’infinito, l’ignoto; ovvero, la loro costitutiva *indeterminatezza*.

Insomma, se siamo imperfetti, non lo siamo in virtù della nostra finitezza; ma solo perché guardiamo all’infinito che ci determina (*paradosso dei paradossi*: come può, infatti, una semplice in-determinatezza davvero determinarci?) come a un “altro” esso medesimo “finito”.

Stante che non sappiamo fare esperienza della nostra già da sempre operante *infinitudine*. Quella che si agita nelle fibre del finito e lo rende necessariamente *inquieto*, almeno in quanto consapevole di *non essere mai quel che è* (stato); di non essere mai quel che sa o crede di essere.

Pur spingendolo, proprio per questo, a credere di essere sempre già *altro* rispetto a quel che di fatto il medesimo già (non) è (più).

Ecco perché siamo vittime, tutti, del mago Atlante; di un mago che trasforma, appunto magicamente (dando luogo a una pura “illusione” ottica o acustica), quel *che non è* (all’interno del castello) – Angelica per Orlando, ad esempio – in qualcosa *che è*. Dando voce e parvenza di realtà a un semplice e vuoto fantasma; facendo credere a Orlando (ma anche a Ruggiero) di aver realmente udito la voce di Angelica, come se la medesima fosse davvero giunta da una finestra o una stanza ben precisa.

Facendoci in ogni caso credere che quel che “non è” possa davvero essere; solo, al di là di quel che per ora ci sarebbe dato vedere od incontrare (in ogni caso, nella forma del già visto o già incontrato).

Facendocelo credere attraverso un fare ingannevole destinato a depistarci in continuazione; perché, invece di insegnarci a riconoscere che, a non essere, è appunto tutto quel che è (insegnandoci per ciò stesso come sia possibile

relazionarsi al *non essere* di quel che è – che è poi lo stesso che da sempre cerca di insegnarci la grande arte), ci fa credere di poter incontrare con il volto di un essente quel che non è.

Quasi che il non-essere fosse mera parvenza da decostruire; e dunque da riportare alla nozione indicante il semplice esserci di qualcos'altro.

Ariosto capisce che il mondo è infestato da maghi; i quali producono situazioni doppie; mettendo insieme e congiungendo, sino a renderli indistinguibili, l'essere e il non-essere. Ma capisce anche che v'è una magia bianca (buona) e una magia nera (cattiva).

Una magia che invita a non attaccarsi troppo alle cose che sono; perché esse in verità e propriamente “non-sono”. Che ci invita cioè a non credere di poterle possedere, di poterle strappare a qualcun altro; invitandoci a non *volarle* pensando di poterle sottrarle agli altri (in virtù del principio “escludente” instaurato da un non-essere originariamente risolto nell'esserci di un *altro*).

Eppure, proprio questo vogliono farci credere i sostenitori della magia nera; come lo era stato Platone, stando a quel che possiamo ricostruire dalle pagine del *Sofista*.

Ma poi c'è anche una magia bianca.

A ogni modo, tutti coloro che Orlando incontra nel castello/palazzo di Atlante sono stati attratti in quelle stanze incantate, come lui, (e Ruggiero, di lì a poco), dall'*apparizione* e dalla successiva *sparizione* della cosa o della persona più cara; e dunque più desiderata. Come Orlando, che aveva visto passare un cavaliere con in braccio una fanciulla, che gli era sembrata Angelica; e l'aveva visto entrare nel palazzo, e quindi scomparire all'interno del medesimo.

Quel che ci è più caro, insomma “appare” e “scompare”.

A tutti par che quella cosa sia,
che più ciascun per sé brama e desia

(XII, 20)

Tutti inseguono fantasmi di *objecta* perduti; e tutte le storie finiscono per concentrarsi in un medesimo punto – insomma, è come se Ariosto avesse voluto catturare ogni personaggio, e farlo ruotare instancabile, all'interno di un medesimo luogo chiuso e senza tempo, incatenato a una sempre identica ossessione.

Come sarebbe forse potuto accadere in prossimità di un buco nero; destinato ad attrarre nel suo vortice tutti i personaggi che avessero finito per passarci vicino, rendendoli tutti schiavi del proprio sogno.

Questo castello magico, dunque, riveste un ruolo indiscutibilmente essenziale nel poema – quale punto di convergenza e intersezione delle più diverse traiettorie. Esso è *anche solo* “simbolicamente” rilevante. Trattandosi di una perfetta “metafora” della fondamentale illusorietà del desiderio umano; che si dispiega nella varietà multiforme di tutte le *inchieste*.

Il palazzo è trasparente allegoria del destino degli umani, che si affaticano inutilmente, rincorrendo “passioni” e “desideri” insoddisfabili – in questo senso le frustranti ricerche dei cavalieri, condotte nello spazio circoscritto dell'edificio, fungono da specchio *ironico* delle *inchieste* che vengono perseguite nel corso di tutto il poema; affollato, com'è di donne e cavalieri.

Per questo, potremmo anche riconoscere, sempre nel medesimo edificio (il palazzo incantato di Atlante), l'immagine *riflessa* dell'intera opera ariostesca; immagine rovesciata di una *macchina desiderante* governata da un malvagio e invisibile *dominus*.

E si ramaricavan del malvagio

invisibil signor di quel palagio.

Tutti cercando il van, tutti gli danno

colpa di furto alcun che lor fatt'abbia: del destrier che gli ha tolto, altri è in affanno

ch'abbia perduto altri la donna, arrabbia;

altro d'altro l'accusa: e così stanno,

che non si san partir di quella gabbia:
e vi son molti, a questo inganno presi,
stati le settimane intiere e i mesi.

(XII, 11-12)

In ciò consiste il trucco magico di Atlante: *far apparire a ognuno il simulacro della cosa o della persona che va inseguendo*, e far sì che ognuno finisca per inseguire la semplice proiezione allucinatoria del proprio desiderio – suscitata da un negromante capace di “fingere la sua imago”.

D'altronde, non v'è alcuna costrizione esterna che impedisca ai cavalieri di uscire dal castello (come nel bellissimo film di Buñuel: *L'angelo sterminatore*); a frenarli e costringerli a un moto senza vie d'uscita è infatti una costrizione semplicemente interiore, fondata sull'illusione di essere sempre a un passo dalla conquista della preda tanto ambita.

Per questo, il castello in questione, a differenza dei tanti castelli incantati della tradizione cavalleresca, sembra voler coscientemente giocare con la natura irrimediabilmente fantasmatica del *desiderio*.

A tutti par, l'incantator mirando,
mirar quel che per sé brama ciascuno:
donna, scudier, compagno, amico; quando
il desiderio uman non è tutt'uno.

Quindi il palagio van tutti cercando con lungo affanno, e senza frutto alcuno;
e tanta è la speranza e il gran disire
del ritrovar, che non ne san partire.

A venire indotta nei cavalieri è dunque una sorta di paralisi della volontà e della coscienza.

In ciò la forza della “seduzione”; con la quale una gabbia ‘incantata’ tiene avvinti i propri prigionieri. Così il palazzo di Atlante si trasforma in una vera e propria copia artificiale della “selva” dantesca. “Piena d'error casa di Atlante”.

Strano intrico.

Tutti ripercorrono all'infinito il medesimo errore – Orlando “corre di qua, corre di là”... e poi “di su e di giù”...

E anche Ferraù.

Bradimante, Gradasso, Sacripante... tutti; tutti si ritrovano impegnati in una medesima e “infruttuosa” ricerca; anche Ruggiero viene fatto intravedere dal mago. Da cui la facile cattura di Bradamante.

Forse, il castello di Atlante costituisce addirittura una sorta di “doppio” dell'Ariosto medesimo, un doppio antagonista rispetto all'autore; perché l'azione del vecchio negromante si *oppone* al progresso della narrazione – mira cioè a sospendere la storia, e a rimandare, *ad libitum*, la chiusura del poema; che non farebbe altro che affrettare la morte di Ruggiero.

Il palazzo, insomma, è il “poema”. E Ariosto, Atlante.

Come il suo occulto signore, infatti, anche Ariosto manipola il destino dei personaggi a suo piacere, e li costringe a vagare nel palazzo/prigione frutto della sua magia. Mago non meno abile, anch'egli ordisce a suo piacere la trama del racconto, muovendo le fila dei suoi personaggi-burattini entro lo spazio immaginario del castello/poema.

E l'*inchiesta* è la forma che assumono i contorti meccanismi del desiderio – di cui vediamo simbolicamente rappresentata l'illusoria consistenza, in una vera e propria parodia della *quiete* cavalleresca.

Ogni personaggio è qui titolare di un'inchiesta; impegnato, com'è, in una costante ricerca che lo rende in ogni caso inconsapevole portatore di un desiderio.

Per essa, però, ognuno costituirà un ostacolo nei confronti degli altri – insomma, tutti contro tutti. E proprio perché gli oggetti del desiderio sono in buona parte *comuni*.

Le *inchieste* ariostesche – favorite dalla configurazione labirintica della selva, si intrecciano, si confondono, sì che ogni personaggio finisca per ritagliarsi una traiettoria che

non potrà fare a meno di interferire e confliggere con quella degli altri.

Insomma, il *Furioso* è una vera e propria storia di inchieste mancate, di azioni e imprese fallimentari; dove la regola è appunto lo *scacco* e il successo una rara eccezione.

Ariosto utilizza una tecnica narrativa che si fonda sul “differimento” (*entrelacement*) e sulla “durata”, sfruttando gli effetti di sospensione e inadempienza narrativa a fini tematici. Il fallimento dell’inchiesta porta alla sostituzione dell’oggetto desiderato con un altro, o il dirottamento verso un luogo o un’azione diversi. O il differimento dell’azione a un altro tempo. Interessante sarebbe, a questo proposito, una lettura in chiave girardiana del poema; che insiste sulle dinamiche generate da ‘desiderata’ contesi da molti rivali. Nel mondo ariostesco, infatti, l’oggetto non suscita mai il desiderio di un solo cavaliere. E non solo per la desiderabilità intrinseca di questo o quell’oggetto; l’oggetto, infatti, diventa meritevole e prestigioso per il solo fatto di essere ambito dalla comunità dei cavalieri. Da qui l’esplosione di una vera e propria *relazione mimetica* con l’oggetto del desiderio; concepito quale supporto o mediazione dei desideri concorrenti – quasi sempre generati dalla rivalità mimetica.

Anche la trama dell’opera risulta dall’intreccio tematico di un’infinità di desideri.

Da qui, anche, la poetica della *variatio*. E un racconto polifonico, divagante lungo trame comunque inscritte all’interno di sempre calcolate simmetrie strutturali.

Da ciò, insomma, l’accavallarsi di spinte centrifughe, o meglio una continua oscillazione tra spinte centripete (verso il centro epico delle vicende: Parigi e la corte di Carlo) e spinte centrifughe che tenderebbero a condurre l’azione nei luoghi più strani... intrecciando spazi reali con spazi immaginari (come il mondo lunare).

2) *Lucidissima follia*

Il capolavoro ariostesco è articolato in ampie macrosequenze narrative scandite da nodi tematici e scenari simbolici che hanno nell'episodio della follia di Orlando il loro vero e proprio baricentro geometrico; che consente una struttura bipartita in rapporto a cui l'episodio in questione sembra fungere da unica possibile cerniera strutturale. L'episodio di cui andremo a occuparci si colloca infatti tra i canti XXIII e XXIV, e divide in due un racconto che si sviluppa per la bellezza di quarantasei canti.

A ogni modo, anche queste due metà sono a loro volta bipartite. Divise entrambe a metà dal dipanarsi di due famosissimi episodi – quello (di cui abbiamo già detto) del palazzo di Atlante e quello del mondo della luna. Connessi a due diverse, ma entrambe significative, fenomenologie del *desiderio*. Da un lato evocanti le metafore del fantasma e dell'illusione vitale (palazzo di Atlante), dal XII al XIII canto, e dall'altro, invece, una scettica riflessione sulla vanità del desiderare (Astolfo sulla luna), dal XXXIV al XXXV canto.

Ma torniamo al centro assiale dell'opera, occupato dalla descrizione della follia di Orlando.

Una vera e propria catastrofe del protagonista è quella che va a costituire il perno centrale intorno a cui ruota in fondo tutto il poema – paradigma di un destino che sembra investire, sia pur diversamente, tutti i protagonisti del *Furioso*.

Non è un caso, poi, che i due tempi del poema siano separati dall'irrompere estremo, in quanto ingiustificato, di una *catastrofe*. Tipica, peraltro, di buona parte della tradizione antica e medioevale (si pensi solo alla follia di Lancillotto o a quella di Tristano, o a quella di Enea nell'Ade, raccontata nell'*Eneide*).

A Orlando accade di vedere il proprio spirito *diviso* dal proprio Io; lo vede infatti vagare “in un inferno” (XXIII, 128).

D'altro canto, la follia centrale (in tutti i sensi) del poema viene comunque anticipata, allusa e prefigurata da vicende simili che toccano altri personaggi, sia pur in modo meno clamoroso.⁴⁶

Certo, la *follia d'amore* è un evento traumatico che coinvolge tutti gli umani – e forse proprio per questo l'episodio in questione ci coinvolge tanto intensamente. Ma di follie d'amore è costellato tutto il poema ariostesco: da quella di Bradamante (gelosa di Ruggiero, che crede innamorato di Marfisa) – una follia che degenera in *folle frenesia* (canto XXX) –, a quella di Rodomonte, che patisce il tradimento di Doralice e che poi, diviso anche lui da se medesimo, finisce per uccidere Isabella (canto XXIX), evidentemente beffato prima da una donna troppo volubile e poi da una troppo fedele. Per non dire di quella di Rinaldo, che insegue anche lui (come molti altri, in verità) Angelica “con senno non troppo più saldo” del cugino Ruggiero (canto XXVII), geloso del suo presunto successo erotico. Ma anche Ruggiero impazzisce, giungendo a meditare il suicidio, convinto ormai di non poter più avere la donna tanto amata (canto XLV).

Diverse crisi, dunque, che disegnano pericolose curvature e sorprendenti sfasature nel romanzo; facenti in ogni caso capo a vicende che concludono la propria parabola in tempi diversi, obbedendo alla intricata e misteriosa logica dell'*intreccio*.

Il principio dell'*amore* – concepito come motore di una follia pressoché universale – è insomma radicato nel *Furioso*; lo permea dall'inizio alla fine,⁴⁷ e si condensa con densità quasi scultorea nell'immagine metaforica di una selva reale che funge da teatro di un'infinità di errori. Erranze dissipative e davvero prive di ragione. Che sempre alla medesima estremizzazione dell'azione fanno riferimento. In modo tale che sempre diversi siano i suoi effetti; per quanto tutti espressioni di un medesimo 'fallimento'. Infatti, l'azione – che pur è costante e quasi compulsiva nel *Furioso* – sembra destinata a non andare mai a buon fine.

Cioè, non accade qui quello che sarebbe accaduto ad Amleto; che, sapendo di non poter risolvere alcunché, e con nessuna azione, rinuncia ad agire.

Qui viene piuttosto prefigurata l'intensa, per quanto apparente, fibrillazione dell'agire per come essa verrà disegnata dalla *Tempesta* – l'ultimo vero e proprio capolavoro shakespeariano.

Varii gli effetti son, ma la pazzia
è tutt'una però, che li fa uscire.
Gli è come una gran selva, ove la via
Convien, a forza, a chi vi va, fallire:
chi su, chi giù, chi qua, chi là travia.
(XXIV, 2)

La follia, insomma, sembra costituire il temibile esito di qualsivoglia vocazione all'erranza. Alimentata e provocata da una complessa rete di richiami strutturali e sapienti accostamenti, e sempre per analogia e differenza. Sì, perché sembra che nessuna direzione possa esimersi dal disegnare una vera e propria forma dell'erranza, per Ariosto. E l'errante, finisce per perdere, prima che la direzione o la meta, prima che l'*altro* apparentemente ricercato, sempre e anzitutto se medesimo.

La follia, infatti, è il prodotto di un'alienazione che conduce, *per altrui voler, a perder se stessi*.

Perciò Orlando non viene riconosciuto da Angelica; la pazzia, infatti, ci rende altri da noi stessi; anzi mostra il nostro stesso *esser altri*.

Non a caso, a proposito del fatale incontro tra Orlando ormai impazzito e Angelica, Calvino può chiedersi: "E come potrebbe Angelica ravvisare in quell'energumeno dalla pelle nera, in quella faccia da teschio, in quella barba e chioma piene di foglie secche e d'alghe marine, il capitano dalla risplendente armatura che per lei è sempre stato Orlando?"⁴⁸

D'altronde, chi si perde, non può che impazzire. Non riconoscendosi più, finisce per confondersi con tutto quello che lui stesso *non è*. Da cui la natura originariamente *ossimorica* della follia. Che dice, di quel che è, il non esser mai quel che il medesimo sembra essere – potendo quindi farci confondere la nostra con qualsiasi altra esistenza.

Insomma, non solo predico (come fa ogni metafora) qualcosa di poco pertinente, della cosa di volta in volta chiamata in causa (come quando definisco lucida la follia, per l'appunto); ma – estremizzazione assoluta – predico, di un essente, il non essere. E dunque l'assolutamente altro da esso.

Non qualcosa di *distante* dalla significazione da quello custodita. Ma l'*assolutamente* "altro" da esso. Quanto di meno pertinente possa esservi, cioè.

Da cui tutta una serie di accostamenti istituiti *per opposizione* dalla scatenata e irrequieta fantasia ariostesca. E sempre ruotanti intorno a rapporti d'amore; amore negato, amore cercato, amore goduto, amore fortificante e amore accecante.

Dopo le ottave dedicate alla follia di Orlando, comunque, Ariosto porta sulla scena Zerbino e Isabella, che disegnano ancora un'altra faccia dell'amore: l'amore perfetto – replicato poi dalla coppia Brandimante-Fiordiligi. In relazione a cui l'amore diventa anche forza e slancio vitale che si accompagna alla ragione (e non *la sconfigge* vanificandone le conquiste) e addirittura la fortifica.

Ariosto fa convergere nello stesso canto campioni dell'amore perfetto e campioni del vizio; ad esempio quello opposto alla fedeltà (si pensi alla coppia Mandricardo e Doralice – la coppia più spregiudicata e volubile di tutte). E sempre in conformità alla poetica della *variatio*. Che vuole il canto comunque spezzato in mille pezzi; o meglio, in diverse sequenze tematiche destinate a scavalcare i suoi comunque aurei confini.

Non è certo un caso, poi, che nel canto si intreccino e si inseguano episodi sentimentali, bellici, comici e fantastici. E che, mai, la fine del canto coincida con la fine dell'episodio, ma sempre con una sua solo provvisoria *interruzione* – nulla di definitivo può esservi, infatti, là dove quel che sembra reale vive e viene alimentato dal sogno... oppure da un incantesimo, che tutto vuole fuorché compiere il proprio percorso.

Sì, perché, come nell'amore, anche qui, quel che alimenta i protagonisti – che sono sempre anche *amanti* – è il desiderio di desiderare, di poter sempre ancora desiderare, di non veder mai risolto il proprio afflato nella quiete di una conquista definitiva. Destinata, come avrebbero ribadito in molti, a generare solo *noia* e *dolore*, o quanto meno *insoddisfazione*.

Perciò gli episodi vengono sempre provvisoriamente interrotti, facendo in ogni caso presagire un seguito che dovrà o quanto meno potrà venire; un futuro che sarà soprattutto nostro compito realizzare in virtù di un'immaginazione mai paga dei risultati conseguiti, e dunque sempre aperta a un qualche sconfinamento, finanche arrischiato, oltre quel che si sa o si è.

Da ciò la necessità di una struttura aperta e frammentata, regolata dai meccanismi della *sospensione* e del *differimento*.

Quel che Ariosto vuole generare nell'animo del lettore è infatti il sentimento dell'attesa – perciò la storia *la vo differire, che v'abbia per lunghezza a fastidire...* (canto XXXIII, 136).

Ecco il segreto: si tratta in ogni caso di imparare a “differire”, “rinviare”, “rimandare”, “posporre un esito” al fine di rilanciare l'azione, innescando una sempre nuova attesa.

Da cui gratificazioni sempre parziali e continue dilazioni... appagamenti sempre provvisori e un desiderio di compiutezza in ogni caso deluso.

Il narratore manipola a proprio piacimento il testo, facendolo diventare pura *fictio* – sino all'evaporazione di ogni possibile *illusione* intorno alla verosimiglianza del racconto. Il racconto, infatti, non deve somigliare a nulla; deve dirci la vita, mostrarci la sua verità, ma senza pretendere di “assomigliarle”.

Esso è frutto di sfrenata *phantasia*; perciò sembra che parli di un mondo puramente immaginario, che non esiste. Perché solo così avrebbe potuto riflettere il *vero volto* del mondo; stante che il “vero” è sempre frutto di un *rovesciamento*. Di

una definizione ossimorica destinata a rendere la metafora *pura contraddizione*.

Al punto da non rendere credibile neppure la contraddittorietà in quanto dimensione ben distinta dalla non-contraddittoria determinatezza delle cose del mondo. Sì da rendere contraddittoria la sua stessa contraddittorietà – che vorrà potersi fare anche perfettamente non-contraddittoria. Consentendole di farsi altra da sé, senza imporle di rinunciare a essere quel che è; ma limitandosi a negare la sua determinatezza (che può essere tanto quella della contraddizione quanto quella della non-contraddizione). Affidandola cioè a un'uscita da sé che non potrà mai trovare rifugio in una nuova o *altra* caratterizzazione.

E facendo, di ogni finita determinatezza (stante che ogni determinatezza è per definizione “finita”), il luogo di una irrisolvibile *infinitudine*, che nulla potrà aggiungere, dunque, alla finitezza di volta in volta chiamata in causa, quasi si trattasse di compierla o dirla in modo più compiuto e concreto. Un'*infinitudine* che nulla avrà cioè a che fare con il “concreto” hegeliano; con quello che Hegel avrebbe voluto più tardi indicare quale “destino” di ogni essente e di ogni tempo storico – conformemente a una fine e un “fine” destinati a superare la loro stessa ineludibile e intollerabile (per quanto necessaria) *astrattezza*.

Un'*infinitudine* che dice la vita e il movimento intrinseco caratterizzanti ogni astratta parzialità; e dunque ogni vicenda, ogni esistenza, ogni evento, che, proprio in quanto mai finiti, sapranno di non essere mai ancora quel che avrebbero potuto anche diventare. Di essere sempre irrimediabilmente, ma forse “fortunatamente”, *imperfetti*; “imperfetti”, cioè, proprio in quanto realmente e intrascendibilmente in (non)-finiti.

E di poter proprio per questo agitarsi, impegnarsi... ossia, appassionarsi a un futuro sempre ancora da costruire, per quanto sempre già reclamato da ogni situazione determinata, quale espressione di una originaria *potenza immaginativa* che nulla e nessuno potranno mai estinguere, perché incancellabile e inattaccabile – in quanto puramente

“negativa”. Perché nulla, per essa, si darà mai a vedere, “di semplicemente *essente*”. O *determinato* e... risolto nella propria determinatezza.

Perciò Ariosto poteva trovare un felice controcanto nelle pagine in cui Descartes doveva impegnarsi a distinguere *infinito* da *indefinito*,⁴⁹ quasi ammonendoci a rivedere la classica concezione secondo cui perfetto sarebbe l'infinito e imperfetta, invece, la nostra irrimediabile finitudine.

Il fatto è che non siamo imperfetti perché finiti – ci sta dicendo l'Ariosto –, ma al contrario... proprio perché autenticamente infiniti. Secondo un'accezione dell'infinitudine che non prevede il suo improprio attualizzarsi (e dunque determinarsi). Come quella riconoscibile al massimo (sia pur contraddittoriamente) nella catastrofe concettuale implicata dall'idea di Dio.

Sì, siamo “infiniti”, e proprio per questo *imperfetti*; e da sempre consegnati a quell'immarcescibile ‘speranza’ che, nel mostrarci la costitutiva follia del nostro non poterci non credere umanamente divini (in quanto intrascendibilmente neganti la nostra costitutiva finitezza), ci mostra insieme la natura essenzialmente onirica di ogni realtà e la perfetta concretezza di tutti quei viaggi immaginari cui la grande arte (come quella ariostesca, per l'appunto) ci ha non di rado provvidenzialmente affidati.

D'altronde, è bene ricordare – magari citando Italo Calvino – che il *Furioso* “è certo lontano dalla tragica profondità che avrà Cervantes, quando un secolo dopo, nel *Don Chisciotte*, compirà la dissoluzione della letteratura cavalleresca. Ma tra i pochi libri che si salvano, quando il curato e il barbiere danno alle fiamme la biblioteca che ha condotto alla follia l'hidalgo della Mancica c'è il *Furioso*...”⁵⁰

4. La luna, un controcanto

Sull'Ariosto e un altro Rinascimento

Le grandi opere che studiamo non debbono portare ad alcuna adulazione dell'uomo, bensì costringerci a comprenderne la drammatica complessità. Riflettendoci sul loro specchio, anzi, è piuttosto la nostra 'misera' ad apparire: nella grande poesia la inopia del nostro eloquio, nella grande architettura quella del nostro edificare. Esse non debbono servire a consolarci, bensì piuttosto sostenerci nel perseverare nella ricerca, nello sforzo per conferire una forma che duri al nostro presente doverci esprimere e abitare.

CACCIARI, MASSIMO, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019, p. 56.

Vorremmo tornare a riflettere su ciò che, a partire dai grandi e indimenticati lavori di Eugenio Garin, sembra aver convinto la maggior parte degli studiosi a una radicale ridefinizione della classica concezione di un Rinascimento equilibrato, radicato sul trionfo della potenza umana concepita come dispositivo in grado di governare il mondo, e su un'idea di bellezza epurata da ogni umbratilità. Si tratta di una interpretazione ripresa e approfondita di recente anche da Massimo Cacciari in *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, pubblicato da Einaudi nel 2019.

Certo, a leggere Leon Battista Alberti, soprattutto dopo la scoperta del Garin (che, tra gli altri, ritrova, negli anni Sessanta, anche un testo come il *Somnium* – una delle “Intercenali” più interessanti, che sembra una vera e propria anticipazione del viaggio di Astolfo sulla luna), a rileggerlo cioè – tanto per fare un esempio – a partire da un testo come il *Momus*, viene subito in chiaro come proprio l'Umanesimo e il Rinascimento siano stati i grandi incubatori di quella “disseminazione” che doveva fiorire in Francia nella seconda metà del Ventesimo secolo (penso soprattutto a Deleuze).

Che non vi sia un centro, che ogni azione del soggetto sia la prova provata del suo originario spaesamento ontologico, che ogni momento “costruttivo” sortisca un effetto sempre e costitutivamente “de-costruttivo”, disseminatorio e dissolutivo, lo sapevano bene tanto l’Alberti, quanto Erasmo da Rotterdam, ma ancora meglio, forse, l’Ariosto.

Tra il Quattrocento e il Cinquecento il mondo si scopre abitato da folli; da esseri, cioè, che faticano a rendersi conto della vanità di qualsivoglia loro progetto – anche dei più nobili –, abitato in buona sostanza da esseri che si affaticano e si impegnano in una danza che, prima che tragica, appare, agli occhi dei “grandi”, anzitutto ‘grottesca’.

Dove, però, che si tratti di una forma eminente di follia non ce lo dice tanto la costitutiva vanità dell’umano progettare, trasformare e costruire, quanto piuttosto il fatto che di tale vanità non ci si renda quasi mai veramente conto – per quanto si tratti di un’evidenza pressoché immediata.

Anche là dove sembra effettivamente riconosciuta, infatti, quella follia viene sempre concepita come uno spettacolo rispetto a cui lo sguardo indagatore si sentirà in qualche modo esterno.

D’altro canto, come potremmo riconoscere la follia, se non ci ponessimo dal punto di vista di chi sa (o crede) di essere sostanzialmente immune da tale *virus*?

Gli umani sono folli! Ma chi sta parlando? Chi pronuncia questo giudizio? Necessariamente non uno dei tanti folli di cui è pieno il mondo; altrimenti non potrebbe riconoscere il modo d’essere degli abitanti della terra e qualificarlo come “folle”. Può determinarlo (conoscere significa infatti *determinare*) come tale solo *per distinzione* da uno stato (che dovrebbe essere quello del giudicante, per l’appunto) che si pensa chiaramente “distinto” da quello definito propriamente folle.

Insomma, la follia di cui si lamenta l’*imperium* è necessariamente e anzitutto la follia di chi *non è consapevole*

dell'insensatezza dell'umana esistenza. Là dove il giudicante, invece, non può che esserne perfettamente consapevole.

Ma ecco un primo punto debole del discorso albertiano o erasmiano: non si dovrebbe in qualche modo riconoscere che, a non poter essere consapevole di *una follia che si vuole indiscriminatamente distribuita* è anzitutto il giudicante? O meglio il suo sguardo?

Per riconoscere la follia, è evidente, ci si deve porre dal lato della salute mentale; ma se la follia costituisce una condizione universale, e soprattutto se follia significa anzitutto il non rendersi conto del fatto che nulla ha senso (di tutto quel che facciamo e per cui ci impegniamo in modo spesso totalizzante), a non potersi rendere conto della propria follia (a dover credere cioè di non essere folle) è proprio la parola o la coscienza di chi vede la follia diffusa sulla terra, vedendola intrascendibilmente connaturata a ogni azione degli umani. Perciò, necessariamente folle deve esser detto anzitutto il riconoscimento della valenza trascendentale della follia dell'umano.

Gli uomini desiderano, cercano di realizzare i fini più diversi, cercano di rendere il mondo più comodamente abitabile, si propongono di salvare coloro che, a parer loro, sarebbero in pericolo... si impegnano, studiano, analizzano e calcolano; non rendendosi mai conto che a nulla servirà tutto questo investimento di energia. Non rendendosi conto, cioè, che la sconclusionatezza dell'agire riguarda non solo la prassi degli umani, ma anche quella degli dèi – come viene mostrato bene, ad esempio, nel *Momus* albertiano.

Una cosa è certa, comunque: che non se ne rendano conto “è necessario”, se non altro perché si possa continuare a vivere; affinché, cioè, la sfida costituita dalla vita possa venire accettata, e ci si possa in qualche modo accordare unendosi in società e collaborando affinché l'*inchiesta* (per dirla in termini ariosteschi) di ognuno possa trovare un esito anche solo “illusoriamente” positivo.

Insomma, se il fatto di non rendersi conto che ogni azione è destinata allo scacco è indice di follia, potremmo anche dire che si tratta di una follia *necessaria* alla vita – necessaria, cioè, a garantire la congruenza reciproca delle mete e dei metodi adottati per raggiungerle. Necessaria a garantire l'ordine logico sui cui binari di fatto scorre (più o meno stabilmente) ogni umana esistenza.

Che tipo di follia è, invece, quella di chi vede questo scenario, scorgendone appunto la costitutiva insensatezza, sì da destinarsi, conseguentemente, a non poter credere più in nulla, e non potersi più impegnare in alcuna impresa in vista di un qualche scopo?

Che tipo di follie sono dunque quella dell'Alberti, quella di Erasmo? Le follie di quegli intellettuali, cioè, che vedono la follia su cui si regge la vita degli umani, in quanto condotta secondo una logica comunque (più o meno) sopportabile.

Potremmo sospettare che si tratti della follia senza di cui non potremmo neppure rilevare la follia degli umani. E dunque neppure la follia di questo stesso rilievo e del giudizio conseguente.

Anche questo rilievo, infatti, è folle – non c'è verso; ma non può sapere di esserlo.

O meglio, può sapere di esserlo – come stiamo dimostrando con queste stesse riflessioni –, ma implicando “in-uno” la convinzione di dire qualcosa di assolutamente vero. E dunque tutt'altro che folle. *Sì da contraddire, e nella forma più radicale, la tesi relativa alla follia di questo stesso giudizio.*

La questione, non v'è dubbio, è particolarmente complicata. Da ultimo, infatti, il riconoscimento della follia quale condizione trascendentale dell'umano *deve porsi come affermazione tutt'altro che folle* – anzi, come assolutamente “vera”.

Anche solo per il fatto di affermare qualcosa di tutto – di qualsivoglia umana manifestazione. Con la pretesa di dire

come starebbero vera-mente le cose di questo mondo. Ma finendo nello stesso tempo per *negare* che ogni azione e ogni affermazione degli umani sia folle.

Il vero e il falso, cioè, finiscono per identificarsi – non c'è scampo. La verità dell'affermazione relativa alla follia di ogni discorso-pensiero e ogni azione dal medesimo dipendente attesta una condizione che potremmo anche definire “incontrovertibile”. È perfettamente dimostrabile infatti che “nulla ha senso” – lo avrebbe ribadito qualche secolo dopo anche Schopenhauer. E sulla sua scia, l'inquieto Nietzsche.

Ma, come abbiamo già rilevato, la cosa più grave è che gli umani non se ne rendano conto – ché, forse, *non possono rendersene conto*. Sì, nessuno può rendersene conto – neppure (questo, quel che ci interessa di più) chi rileva questo stato di cose.

Cioè, finanche *il discorso che rileva il dominio della follia* dovrà riconoscersi pura espressione di follia; anzitutto perché non può rendersi conto della propria insensatezza. Solo per questo, ci si può convincere di dire qualcosa di vero per tutti; qualcosa di *universale* e realmente *incontrovertibile*.

Ma finanche rilevando che *questo stesso discorso è folle*, stiamo articolando un discorso che mai potrà riconoscersi folle. Ma che proprio per questo dovrà nello stesso tempo riconoscersi folle. Paradosso dei paradossi. Espressione di una follia che, davvero, mai potrà rinunciare a farsi verità incontrovertibile.

Insomma, il discorso che si fa testimone della follia di ogni discorso deve presentarsi nella forma della verità. Confermando, proprio così, la follia di ogni discorso (anche del discorso che si vuole testimone della follia di ogni discorso) – in ciò la prova che “siamo veramente folli” proprio in quanto *non possiamo riconoscere di esserlo*.

In ciò la prova che è davvero impossibile distinguere la ragione (verità) dalla follia (errore).

Sì, perché solo una follia inconsapevole di essere tale può affermare la follia di ogni discorso. Negando, nello stesso momento, la veridicità di quello stesso che si sta affermando. O meglio, affermando e negando in-uno.

La follia, in altre parole, deve presentarsi con il volto della verità. E la verità non può fare a meno di denunciare la follia di qualsivoglia discorso, e quindi anche del proprio – quello che rileva appunto la follia di ogni discorso.

L'insensatezza del discorso si può dimostrare; con le parole della verità, certo. Si può infatti dimostrare che nessuna distinzione “distingue”, solamente.

E dunque che tutto quello che viene distinto, di fatto, anche non si distingue. Che i significati che diamo alle cose, e sulla base dei quali ci rapportiamo alle cose conformemente al loro senso pratico (vedi Platone, *Repubblica*), non dicono mai quel che peraltro sembrano ogni volta significare.

Possiamo dimostrare che quel che sembra sempre *altro* da qualcos'altro *non è mai altro*, come invece ci sembra di dover ogni volta riconoscere.

D'altro canto, possiamo anche renderci facilmente conto del fatto che, per rilevare questo non esser quel che sono, da parte delle cose che sono, *è comunque necessario che le cose anche siano quello che sono*. Che si presentino, cioè, in conformità a determinati significati, chiaramente *distinti* gli uni dagli altri. Altrimenti non si darebbe nessun “distinto” di cui poter rilevare il *non esser distinto*.

Ed è proprio in virtù di quest'ultima necessità che possiamo affermare che deve darsi uno sguardo non-consapevole del non esser distinti da parte dei distinti.

O meglio, che ogni sguardo (ogni sguardo in grado di rilevare il non-distinguersi dei distinti, e dunque l'insensatezza dell'esistente) deve anche costituirsi come incapace di rilevare questo stesso non-distinguersi delle cose tutte. Finendo così per distinguere e riconoscere come effettivamente distinte le cose da esso medesimo distinte.

Ché deve in qualche modo distinguerle vera-mente.

Ossia, deve non vedere il non-distinguersi delle cose.

Ché, se le distinguesse vedendo il loro non-distinguersi, non vedrebbe realmente il loro distinguersi (allo stesso modo in cui vedere la concretezza dell'astratto implica il non vedere la sua astrattezza; e dunque il vedere solo la sua concretezza, e non la sua astrattezza – ché la vera astrattezza non può apparire avvolta dalla concretezza).

Devono cioè coesistere due *assolutamente* opposti; nessuno dei quali può davvero “vedere” l'altro da sé. Due opposti *assolutamente irrelati*, quindi.

Opposti, sì, ma assolutamente irrelati. Ecco, una vera e propria figura dell'*impossibile*; dell'impossibile per eccellenza.

Il fatto che due opposti si oppongano senza relazionarsi, infatti, dice qualcosa di propriamente impossibile; che sarà tale, comunque (al contrario di quanto per lo più si crede), non tanto perché essi (i due opposti), di fatto, non verrebbero mai a costituirsi – ma, al contrario, proprio perché si costituiscono.

Impossibile essendo infatti anzitutto che *quel che non può costituirsi* comunque “si costituisca”. E non che *quel che non può costituirsi* non si costituisca (che è al contrario possibilissimo, anzi, secondo la logica della non-contraddizione, si tratterebbe di qualcosa di assolutamente necessario).

È solo a partire da un tale orizzonte concettuale, dunque, o meglio dalla sua costitutiva aporeticità, che riteniamo di poter mettere in questione l'ormai consolidata interpretazione del cosiddetto “umanesimo tragico”. Che riteniamo cioè possibile (e quanto mai opportuno) rivedere tanto il senso della testimonianza albertiana quanto quello disegnato dalle pagine ariostesche.

Certo, Garin fa bene a sottolineare come, oltre a quello della *Famiglia* e dell'*Architettura*, oltre a quello della *Pittura*, vi sia anche un Alberti ossessionato “dall'interrogativo

ansioso circa il significato della vita, l'angoscia per le forse oscure che agitano disordinatamente il divenire delle cose".⁵¹

Ché, per lui "tutta l'opera albertiana può essere letta come una grande meditazione morale: sulla fatica del vivere, sull'assurdità dell'uomo... con, al fondo, una sfiducia amara: caduche le cose, incomprensibile e assurda l'esistenza, deserta di ogni disegno provvidenziale, in balia di una fortuna cieca, che imperversa ai margini di una legge naturale ferrea, regolata sui tempi dell'orologio celeste. Il segreto dell'essere si rivela in una contraddizione radicale, straordinariamente dipinta nel sonetto: 'Io vidi già seder nell'arme irato / uomo furioso paludo e tremare'".⁵²

Perciò lo storico della filosofia si scaglia contro le letture che dell'Alberti erano state proposte da Dionisotti e da buona parte della storiografia sino ad allora imperante; Alberti, cioè, non rappresenterebbe affatto, per lui, l'uomo nuovo, signore del proprio mondo, capace di rappresentare e modificare la realtà in ogni suo aspetto. E neppure, come avrebbe voluto il Petrini, sarebbe stato riconducibile al modello particolaristico tipico del modo di vita borghese, caratterizzato da un egoismo destinato a fare dell'individuo il centro di ogni interesse.

Garin, insomma, rivendica la centralità del *Momus* e delle *Intercenales* quali testimonianze di un *altro* Alberti; non riducibile a quello comunque incantato da una natura che si esprimerebbe in bellezza, "nel generarsi armonioso degli esseri *ipso naturae gremio*, in quel ritmo vitale che produce vita e gioia *ex maris foeminaeque connubio*, e che sembra prolungarsi e culminare nella creazione dell'architetto";⁵³ ma quello ben consapevole del fatto che "in conflitto con *le ragioni e ordine delle cose* imperversa ineliminabile nel mondo una sorta di *hybris*, che nessuna dialettica supera, e che si concreta nella violazione della misura. Ché è fatale il decadere e consumarsi delle cose; e lo è, prima ancora, lo scatenarsi di forze cieche, di passioni infrenabili".⁵⁴

Insomma, un doppio Alberti sembra emergere dalle illuminanti pagine di Garin; rispetto alla cui doppiezza,

comunque, “la miseria della natura umana resta più vera della grandezza.”⁵⁵

Due Alberti in conflitto tra loro; come accade a buona parte dei grandi testimoni di un’epoca che si sarebbe rivelata comunque “aurea”. Per quanto, a vincere, sia, sempre secondo Garin, quello oscuro, sino ad allora tenuto in ombra, quasi rimosso. Quello che tanto sarebbe piaciuto a un altro “grande” come Leopardi.

Ecco, la complessità di questi Rinascimentali (come Alberti, Erasmo o Bruno – il domenicano cui, a Venezia, era sicuramente capitato di leggere una riduzione volgarizzata del *Momus albertiano*, stante la sorprendente affinità tra il suo *Spaccio de la bestia trionfante* e l’opera del genovese), viene ripresa e approfondita anche dall’interpretazione di Massimo Cacciari, nel già citato volume pubblicato da Einaudi.

Una complessità che vede comunque una tale radicalizzazione del momento tragico, disperato e sfiduciato, da renderla imparagonabile con la ripresa della medesima da parte di un più tardo autore quale l’Ariosto.

Garin, a questo proposito, mette a confronto il *Somnium* albertiano con il viaggio di Astolfo sulla luna (episodio del *Furioso* che sembra davvero creato a immagine e somiglianza del precedente albertiano); e contrappone l’aerea levità delle pagine ariostesche al “cupo sarcasmo delle crudelissime immagini albertiane.”⁵⁶

Nelle pagine del grande umanista quattrocentesco, infatti, si scende sottoterra attraverso una fogna maleodorante, e si giunge a un mondo da incubo, dove, nel fiume che è all’ingresso, “invece di onde scorrono infiniti volti umani, e tra questi ve ne sono di pallidi, tristi, malati; e altri ilari, piacenti, coloriti; e altri ancora allungati, macilenti, rugosi; taluni pingui, tumidi, turgidi, con la fronte, gli occhi, il naso, la bocca, i denti, la barba, le chiome, il mento, enormi, deformi, che generano orrore e stupefazione, mostruosi” (così Garin cita il testo albertiano, mostrando come, davvero,

sembri un ammasso di figure minuziosamente estrapolato da un'opera di Hieronymus Bosch).

Oltre tale fiume, vi sono tutte le cose perdute; come nell'episodio dedicato alla luna e ad Astolfo nel poema ariostesco. Le vanità, le illusioni, e su un monte, i desideri, le preghiere, gli inutili voti agli dèi, e poi ancora un vorticoso fiume di tutte le nostre lacrime, e, oltre il fiume – guadato cavalcando oscenamente orribili vecchiette nude –, praterie immense folte di capelli di donne, chiome e barbe di uomini, e il tutto pieno di pidocchi voracissimi.

Potrebbe trattarsi o di una delle tante scende dipinte da Bosch o di una tela surrealista del Dalì più radicale. Parole che ben si staccano, comunque, da quello che era il clima dominante in un Quattrocento tutto intento a ripristinare l'aurea serenità di un cosmo per lo più neoplatonicamente concepito.

Anche altri avrebbero sottolineato la differenza tra il *Somnium* albertiano e il trentaquattresimo canto dell'*Orlando furioso*.

Certo, la descrizione del paesaggio lunare fornitaci dall'*Orlando furioso* sembra una vera e propria ripresa dell'immagine proposta dall'Alberti nel suo *Somnium*. Alberti fornisce al poeta emiliano alcune immagini ben precise; come quella che fa, del paese dei sogni, una valle ricolma di enormi vesciche, di antichi imperi e di rami d'oro, nonché di adulazioni.

Dal "sogno" alla "luna," dunque, gli elementi rimangono gli stessi; e non è certo un caso che soprattutto nell'ambito delle scienze astrologiche la dimensione onirica e la luna siano state frequentemente associate.

Anche nel *Somnium*, tra le cose perdute dagli uomini manca solo la pazzia; rimasta tutta sulla terra.

Certo, tanto nell'Alberti quanto nell'Ariosto questa altra metà del cielo accoglie tanti dei vizi e dei difetti caratterizzanti la natura umana; sì da consentirci di

smascherarli in un mondo alternativo alla Terra: poteri, ricchezze e cariche, benefici ma anche amori, sono qui ammassati alla rinfusa, sì che appaia tutta la loro vanità – sacche gonfiate di adulazione, di lusinghe bugiarde e di suoni tanto pomposi quanto effimeri.

Ma l'atmosfera ariostesca, insiste la critica, è ben meno fosca, meno cupa; in qualche modo più festosa. Certo, la luna è il regno dell'inganno, della mutabilità, dell'inafferrabile e quindi dell'irraggiungibile – un po' come la Fortuna per quasi tutti i Rinascimentali (anche per Machiavelli).

Ariosto vede, cioè, riflessi sul suolo lunare, tutti i difetti che rendono folle la vita degli umani. Tutta la vanità dei loro desideri, che, perduti, non realizzati, finiscono appunto sul satellite della terra.

Quel che gli umani non perdono mai, invece, ma continua a infestare valli e monti, laghi e fiumi, strade e città della terra, è appunto "la follia". La *stultitia*; che sembra costituirsi come una sorta di caratterizzazione essenziale (intrascendibile, e dunque mai perdibile) dell'umano in quanto tale.

La medesima che secondo Erasmo avrebbe consentito agli esseri umani di sopravvivere, di unirsi in società – insomma, di vivere. Elemento intrascendibile e irrinunciabile proprio sulla terra.

Ma siamo davvero certi che l'ammonizione ariostesca sia più pacata, meno cruda, di quella albertiana... e che il tono della sua scrittura sia più favolistico, immaginativo e fors'anche poetico, di quello caratterizzante le pagine del grande architetto genovese?

E se sì, in che senso?

Anche Alberti sa bene (secondo quanto egli stesso chiarisce nel proemio al secondo libro delle *Intercentales*) che non v'è maggiore sciocchezza dell'eterno tormentarsi degli umani per soddisfare passioni per lo più basse e vili; di quel

loro tornare sempre alla carica e chiedere alla somma divinità quel che già possiedono.

Ma Alberti sa anche molto bene che la natura è tutta cosparsa di *innata semina*, *igniculi* e faville di eterna ragione (lo rileva lo steso Garin); che quella naturale è cioè una macchina dominata dai numeri (se ne sarebbe accorto anche Galilei, di lì a non molto). Che un mondo si sarebbe potuto/dovuto costruire proprio conformandosi a tali *semina*, a questa *ratio* universale che di tutto sembra costituire l'anima più profonda; sempre attenendosi a un controllato rigore, di cui l'Architettura sembra potersi fare mirabile *speculum*.

Perché la "bellezza" è comunque l'unico "senso" della natura. *Ipsa rerum natura... nimia puchritudinum voluptate sublascivire in dies non desistit, omitto caetera, in pingendis floribus*. Così l'Alberti, nel suo *De re aedificatoria*.

Insomma, se per un verso nulla mostra un qualche senso in vista del quale meriti impegnarsi, cioè, se per un verso la fortuna è cieca, non di meno a nostra disposizione rimane la coscienza (che è un *grande e celeberrimo teatro*); insomma, da ultimo per l'Alberti la fortuna risulta debolissima e imbecillissima "a chi le si opponga".

Così si esprime infatti nei *De profugiis ab aerumna*: "Modera la oppinione e iudizio, tempererai gli affetti e' moti dell'animo. Temperato l'amore, si spegne la volontà. Estinta la volontà, non desidererai; non desiderando, non ti duole el non avere o avere quello che tu nulla stimi." Commenta il Garin: "Supremo riscatto, l'esercizio mentale e la conoscenza del vero."⁵⁷

E sempre nel *De profugiis ab aerumna* l'Alberti ammette anche che: "Per distormi da me acerbe cure e triste sollicitudini, soglio fra me investigare e construere in mente qualche inaudita macchina da muovere e da portare, da fermare o statuire cose grandissime e inestimabili... E talora... composi a mente e coedificai qualche compositissimo edificio, e disposivi più ordini e numeri di colonne con vari capitelli e

base inusitate, e collega'vi conveniente e nuova grazia di cornici e tavolati... E quando pur non mi sentissi atto con questi rimedi a rassettarmi, io piglio qualche ragione in conoscere e discutere cagioni ed essere di cose da natura riposte e ascose. E... nulla più in questo mi satisfà, nulla tanto mi comprende e adopera, quanto le investigazioni e dimostrazioni matematiche, massime quando io studii ridurle a qualche utile pratica in vita.”⁵⁸

Ma, a guardar bene, rileva Garin (sulla scia di Gennaro Sasso), “fortezza e saldezza d'animo, non annullano, solo attenuano le conseguenze obbiettive dei colpi della sorte”.⁵⁹

Insomma, a ben vedere, la complessità disegnata dalla prospettiva filosofica dell'Alberti lascia in essere entrambe le congetture: quella secondo cui sembra non esservi rimedio alla contraddizione che “spezza la realtà e traversa la vita dell'uomo”⁶⁰ e quella secondo cui, invece, uno spazio vi sarebbe *anche* per una “razionalità rigorosa, classicamente costruita in armonico equilibrio”.⁶¹

Ragion per cui, a dire il vero, non si danno ragioni probanti che autorizzino a sostituire l'immagine di un Alberti alfiere di una ritrovata centralità dell'essere umano e della sua riguadagnata potenza costruttrice con quella di un disilluso intellettuale consapevole di aver comunque a che fare con un “turbinoso fiume di illusioni”.⁶²

Ma neppure ci si dovrebbe limitare, come sembra tentato di fare Garin, a riconoscere una evidente dicotomia nell'insieme delle opere albertiane.

A riconoscere cioè “la divergenza tra un tessuto formale razionale e un turbinoso fiume di illusioni”, che “si presenterebbe (nell'opera albertiana) in aspetti sempre più sconcertanti e netti”.⁶³

Quella che vorremmo dal nostro punto di vista suggerire è piuttosto una terza possibilità; che anzitutto, però, ci impone di comprendere cosa implichi davvero una tale *doppiezza*.

Di comprendere cioè che non abbiamo mai a che fare con un ideale comunque perseguito con tenacia e raziocinio, da un lato, e con una realtà sempre deludente e capricciosa, dall'altro – quali opzioni che confliggerebbero senza poter mai trovare alcuna vera possibilità di concreta e pacificata 'convivenza'.

No, quel che si tratta di comprendere è altro: e innanzitutto che, ben più radicalmente di quanto implicato da tale irrisolta tensione, nelle pagine dell'Alberti sembra trovare espressione qualcosa di ben più radicale: ossia il lucido riconoscimento del fatto che quella individuata così bene dal Garin è una *solo apparente* alternativa o contrapposizione.

E che, forse, la tensione da lui riconosciuta nel magma dell'opera albertiana non dipende se non dalla piena consapevolezza, operante nel ragionamento albertiano, del fatto che *ragione* e *follia* sono in realtà la stessa e identica cosa.

Che, a distinguersi, in esse, possa anche essere quello stesso che di fatto mai si distingue davvero; o meglio, qualcosa che nega il distinguersi in esse e per esse comunque costituentesi.

Solo per questo (cioè solo se ragione e follia non indicano due stati contrapposti – o meglio, astrattamente contrapposti – dell'esistere), solo a questa condizione, ripetiamo, si può nello stesso tempo credere che l'essere umano sia da ultimo radicalmente impotente (incapace cioè di realizzare i fini in vista dei quali impegna la propria esistenza) ma che un compito comunque si dia, e nella forma di una meta comunque perseguibile (nonostante tutto).

Infatti, se nulla fosse davvero e semplicemente in nostro potere, non potremmo neppure convincerci del fatto che qualcosa sia comunque possibile fare: anche solo cercare di conoscere nel modo migliore possibile il mondo in cui ci troviamo a vivere.

Perché, se nulla avesse senso, *simpliciter*, neppure il proposito di conoscere avrebbe senso alcuno; ché nulla vi sarebbe, propriamente, da conoscere.

Ma se l'*insensatezza* universale viene riconosciuta per quel che essa davvero è – ossia, come “negazione” di un senso che, comunque, si dà –, allora non potrà creare alcun problema il riconoscimento del fatto che qualcosa si *deve*, perché si *può*, fare. Che qualcosa di conoscibile comunque sia dato; qualcosa che non allude certo a una sfera diversa da quella contaminata dalla già evocata e intrascendibile follia. Che non indica, cioè, nulla di *diverso* da quanto appare innegabilmente “insensato” (e per ciò stesso irrimediabilmente “in-conoscibile”).

Stante che, è proprio del conoscibile, determinato e per ciò stesso sensato, che il discorso albertiano riconosce il non esser mai realmente e sino in fondo conoscibile e tanto meno dominabile.

Certo, è pur vero – come ci ricorda Garin – che “una parte notevole delle sue pagine latine raffigura un mondo notturno, al limite fra ombre e luci, fra sogno e veglia, sulla soglia dell’aldilà, sottoterra, prima della nascita o dopo la morte”,⁶⁴ ma non si tratta di un ‘altro’ mondo rispetto a quello che comunque gli consente di costruire, di progettare, misurare e calcolare; riconosce infatti il nostro, in un’altra *intercenale*, che “qualunque cosa io intraprenda, qualunque tentativo io faccia, tutto va diversamente dai miei piani.”⁶⁵

Ecco perché all’ineluttabile, sempre secondo l’Alberti, non si potrà che opporre il dominio di sé. Egli sapeva bene, infatti, che “costruire quel suo mondo nuovo, razionale e ordinato, umano e sicuro, era come tentare di far prigioniero il chiaro di luna al margine di un bosco. Gli uomini, infatti, alla fine, più che miseri si svelano miserabili; la fortuna ineluttabile; il senso delle cose sfuggente; e di Dio meglio tacere”.⁶⁶

Ma, se non si fosse impegnato a costruirlo, quel mondo, non avrebbe neppure potuto riconoscerne la costitutiva

incostruibilità; o meglio, il suo non potersi mai dire davvero costruito.

Non avrebbe mai potuto riconoscerlo, se non fosse stato capace di dare forma a bellissimi edifici, dove bellezza e ritmo, fatti di misura e limite, si fossero resi riconoscibili “in costruzioni dove il grandioso degenerasse nel mostruoso”.⁶⁷ Dove la bellezza si potesse comunque concedere a una contemplazione valevole come “l’unico senso positivo della vita”.⁶⁸

Come a dire che quel che contempliamo, quando contempliamo una bellezza che pur è data, e che pur possiamo porre in essere – per quanto lottando contro il sordo e indecifrabile ritmo dell’essere –, altro non è che lo stesso mondo che quasi sempre ci smentisce e ci pone ostacoli, finanche vanificando i nostri *desiderata*. Come una sorta di fiore magico miracolosamente generato dall’indecifrabile *chaos* che ovunque ci si contrappone, ostacolandoci.

Il senso generato dalla bellezza, e dunque il miracolo costituito dall’esperienza che la medesima rende in ogni caso possibile, è cioè qualcosa che fiorisce sui rami di un albero senza età: l’albero disegnato dal *chaos* di cui tutto può dirsi originaria espressione.

Trattasi infatti dell’albero della vita; le cui foglie e i cui fiori continuano ancor oggi a sorprenderci, perché mai si lasceranno risolvere nelle forme in virtù delle quali pur continuiamo a studiarle e in qualche modo anche le comprendiamo.

Insomma, nonostante tutto la bellezza è possibile; anche se si tratta del fiore meno prevedibile dell’albero della vita – il cui sbocciare è necessariamente casuale, fortuito e non preventivabile, come ogni autentico evento dell’esistenza.

Per quanto fin troppo spesso il caso si serva anche del nostro ingegno; e proprio lavorando a quattro mani con quest’ultimo, si riescano talvolta a produrre le meraviglie di cui l’umanità s’è anche dimostrata capace.⁶⁹

Una bellezza che sarebbe stata strenuamente cercata ancora dall'Ariosto, nella prima metà del Sedicesimo secolo.

Come dimostrano il ritmo e le scansioni tutt'altro casuali in conformità con le quali si susseguono i moltissimi canti del *Furioso*. Tutti ruotanti intorno all'indiscussa centralità di due sezioni dedicate alla follia del Furioso: il ventitreesimo e il ventiquattresimo canto.

Fermo restando che i canti sono scritti tutti in una lingua particolarmente adatta – in quanto calibrata sul metro dell'Ottava – a restituire l'irrefrenabile movimento in cui consiste la vita, e dunque il suo costitutivo delirio.

Il poema, comunque, trova altri due punti focali nel XII e nel XXXIV canto; là dove la follia testimoniata al centro dell'opera si riverbera nelle sue due componenti maggiormente caratterizzanti: il *desiderio* e la *perdita*.

Da un lato il castello di Atlante e il suo destabilizzante gioco di illusioni, apparizioni fittizie e vane rincorse, dall'altro gli scoscesi dislivelli lunari, dove vengono custodite tutte le cose perdute sulla terra.

Ecco: cosa dicono, dunque, questi due luoghi simmetricamente contrapposti, costituentisi l'uno come il *negativo* dell'altro?

A comprendere il senso più autentico di questa 'simmetria' o polare corrispondenza dedicheremo le pagine che seguono; con il proposito di dare corpo e magari suffragare con plausibili argomenti l'ipotesi ermeneutica indicata all'inizio di questo capitolo.

Ma cominciamo dal XXXIV canto; quello del viaggio di Astolfo sulla luna. Tutti sanno (lo abbiamo già ricordato) che questo episodio deriva, in modo anche abbastanza esplicito, dall'*intercenale* che Leon Battista Alberti aveva dedicato al *Somnium*.

Anzitutto, però, va notata una cosa: che mentre Libripeta entra nel paese dei sogni uscendo da una fogna in cui si era rifugiato per sfuggire a una torma di pidocchi, Astolfo accede

al mondo delle cose perdute (ossia, alla Luna) “salendo”; e finisce per trovarsi all'interno di un paesaggio straordinariamente simile a quello terrestre. La luna ariostesca è cioè il riflesso del nostro mondo. Quasi una sorta di “negativo” del nostro pianeta.

Astolfo si avvicina alla luna cavalcando in groppa all'Ippogrifo; un bellissimo cavallo alato, tutto bianco, che non di rado fa la sua comparsa nelle pagine del *Furioso*. Con il supporto di questo cavallo, Astolfo aveva combattuto le Arpie, scendendo sino alle porte dell'Inferno. Riuscendo infine a rinserrarle per sempre nelle profondità oscure da cui non avrebbero più potuto recar danno. Poi era salito al Paradiso Terrestre, sua ultima tappa prima del salto sulla Luna (dove era custodito il senno di Orlando).

Salito al Paradiso Terrestre, comunque, Astolfo incontra l'apostolo Giovanni Evangelista, che lo rende edotto intorno alla sua missione. Poi montano insieme su un carro a cui vengono legati quattro cavalli rossi, spronati ad alzarsi verso il cielo – dove, roteando, i nostri eroi avrebbero attraversato una sfera infuocata che miracolosamente non avrebbe procurato alcun danno al carro. Sino a guadagnare il suolo lunare.

Ma facciamo qualche passo indietro. Dopo l'incontro con Lidia, Astolfo esce dal fumo denso, ormai divenuto insopportabile, che appesta le grotte infernali; e dopo aver chiuso con massi e tronchi l'apertura della caverna in cui s'era azzardato a entrare (in modo tale da impedire alle Arpie di uscire nuovamente), sale in sella al proprio Ippogrifo e inizia l'ascesa del monte.

Quindi si dirige verso il Paradiso Terrestre. Raggiunta la cima, Astolfo rimane incantato dalla bellezza del paesaggio – che è appunto quello del Paradiso Terrestre. E vede, in mezzo a una splendida pianura, un bellissimo e luminosissimo palazzo dal cui vestibolo esce un vecchio: si tratta di Giovanni Evangelista. Salito al cielo con il proprio corpo quando era ancora in vita, Giovanni si trova ora in quel luogo incantato; quindi istruisce Astolfo sul da farsi e lo aggiorna sulla

situazione in terra francese, raccontandogli di quanto era successo a Orlando, reso folle e cieco dall'amore sconsiderato per una donna pagana (Angelica).

Per decreto divino, la follia di Orlando sarebbe dovuta durare tre mesi; ma era compito di Astolfo far rinsavire il paladino utilizzando una particolare boccetta che avrebbe trovato sulla luna.

Non appena la luna si manifesta nel cielo, Astolfo e l'evangelista salgono sul carro trainato dai quattro cavalli rossi e si dirigono verso il pianeta da sempre *misteriosamente* connesso alla dimensione "onirica".

Approdati sul suolo lunare, i due devono cercare il senno di Orlando. San Giovanni conduce Astolfo verso una valle in cui si trova raccolto tutto quanto era stato smarrito sulla terra.

Ma anzitutto, come si presenta la luna agli occhi di Astolfo? Quel luogo gli appare come un acciaio privo di macchie; di dimensioni molto simili a quelle della terra.

Dunque, primo particolare che va assolutamente sottolineato è non solo che la luna appare agli occhi di Astolfo "come un acciar che non ha macchia alcuna", ma soprattutto che il nostro la trovi "uguale, o minor poco / di ciò ch'in questo globo si raguna".

Siamo alla settantesima ottava del trentaquattresimo canto. Astolfo incontra un mondo molto simile al nostro; quasi grande come il nostro. Che già per questo sembra proprio 'cor-rispondergli'.

Ma poi constata che ben altri fiumi, ben altri laghi, ben altre campagne vi sono sulla luna; molto diversi, cioè, da quelli a noi familiari.

Ben altre montagne, ben altre case, di gran lunga più grandi di quelle cui siamo abituati qui, sulla terra. Poi, sempre sulla luna, i due incontrano anche vaste e solitarie boscaglie, dove le ninfe cacciano in continuazione le belve che ivi si aggirano minacciose.

Altra interessante annotazione, dunque: sulla luna ogni realtà è più bella, più magnificente e più maestosa dell'analogia presente sulla terra.

Insomma, se per un verso la grandezza della luna è molto simile a quella della terra, in essa tutto è più bello, più splendente, e forse anche più imponente che sulla terra.

Astolfo viene quindi condotto da san Giovanni in prossimità di una valle stretta tra due montagne dove era stato raccolto tutto “ciò che si perde o per nostro difetto, / O per colpa di tempo o di Fortuna: / Ciò che si perde qui, là si raguna” (Ottava 73).

Tutto quello che sulla terra era stato perduto, lo si sarebbe trovato raccolto in quella valle lunare, dunque; tutto, ossia tanto ciò che dipende dalla Fortuna (come le ricchezze e i regni) quanto ciò su cui la Fortuna non ha alcun potere.

In quella valle si trovava anche molta di quella ‘fama’ che sulla terra il tempo avrebbe fatto inevitabilmente scemare. Vi si sarebbero trovate poi le infinite preghiere e le promesse fatte a Dio. Ma anche le lacrime e i sospiri degli amanti, il tempo che si perde inutilmente giocando, e il lungo ozio degli uomini ignoranti, così come i propositi che non trovano mai alcuna attuazione e tutti i desideri per qualche motivo infruttuosi.

Insomma, tutto ciò che sulla terra viene perduto, si trova raccolto nella stretta valle in prossimità della quale Astolfo era stato condotto dall'evangelista.

Sulla terra gli esseri umani perdono tantissime cose – ci sta dicendo Ariosto. Sprecano tempo, perdono molti dei guadagni di cui sembrano non conoscere la costitutiva precarietà. Tanto, troppo, forse, sulla terra viene perduto dagli umani; azioni, oggetti, preghiere, promesse, passioni e propositi di varia natura. Vale a dire: tutto ciò che non indica un nostro possesso naturale; o perché sia difficile da possedere, e soprattutto da possedere stabilmente, o perché non lo si possa possedere in virtù della sua configurazione specifica – come il tempo perduto al gioco. D'altro canto, il

gioco è per definizione perdita di tempo, dispendio, dissipazione; perciò il tempo speso al gioco è un tempo perduto; esso, infatti, non viene utilizzato per alcun fine.

Ma i fini che sulla terra ci proponiamo di raggiungere vengono spesso donati dalla Fortuna; perciò non disponiamo di alcuna strategia o strumento utile per la loro conservazione. In gioco sembra essere, dunque, nient'altro che la costitutiva "contingenza" di tutto ciò con cui abbiamo in qualche modo a che fare.

La sua labilità, la sua inconsistenza, la sua scivolosità, la sua illusorietà; la stessa che inficia tutti i desideri che animano le nostre esistenze.

D'altronde, che i desideri siano destinati a non venire soddisfatti, o che noi si sia destinati a perdere l'eventuale guadagno di quel che pur si era tanto desiderato, Ariosto l'aveva già mostrato nelle pagine dedicate al palazzo di Atlante – ossia, nel XII canto del *Furioso*.

Cioè, che i movimenti vocati a esprimere la nostra natura desiderante siano tutti costitutivamente insensati (in quanto condannati a farci fare esperienza della loro assoluta vanità) Ariosto l'aveva già mostrato in quel canto; e Schopenhauer (filosofo tedesco maestro di Nietzsche) avrebbe addirittura impostato un intero sistema filosofico su un'analoga consapevolezza.

Ma, in verità, nulla, di quel che sulla terra viene perduto, è mai realmente perduto – ecco quanto ci sta dicendo l'Ariosto.

Tutto viene custodito, sia pur nella forma del suo esser "negato", in quella valle lunare. Sulla superficie di quell'astro che tanto avrebbe fatto "sognare" soprattutto i poeti (si pensi solo a Leopardi e alle intense parole da lui dedicate all'astro argentato). E non a caso. Ché proprio sulla luna si trova ed esiste quel che da noi, essendo stato perduto, *non-è-più*. A dire che la *negazione* di cui qui facciamo esperienza (in virtù della perdita) non cancella, non annichilisce quel che pur ci sembra di aver perduto. E che, purtuttavia, dal nostro punto di vista (di abitanti della terra) effettivamente non esiste più.

Ad nos, cioè, quel che si è perduto, s'è volatilizzato; ossia, si è spostato in un altro pianeta (o satellite, come direbbe l'astronomia moderna). Da un'altra parte; facendosi propriamente "altro" da quel che esiste sulla terra.

Ma, a chi, come Astolfo, capitasse di andare in quell'altro pianeta, le cose perdute rivelerebbero di non essersi affatto annichilite. Rivelerebbero cioè di poter essere tranquillamente riguadagnate; anzi, di non esser mai state veramente perdute – ma già da sempre guadagnate come esistenti... solo, affidate a un orizzonte che dice la "vera negazione" di ciò che sulla terra pur sembra destinato a una astratta esistenza; a una esistenza, cioè, *meramente positiva*.

Sulla terra, infatti, rimane sempre e solamente la follia. Sulla luna, invece, la pazzia è assente, in quanto sta qua giù sulla terra, senza mai allontanarvisi.

"Solo la pazzia non c'è poca né assai; / Che sta qua giù, né se ne parte mai" (Ottava 81).

Sulla luna, comunque, Astolfo vede accatastate mille altre cose che sulla terra erano andate perdute; vede minestre rovesciate, serpenti con il volto di donzelle, rovine di città e di castelli, mantici che riempiono i pendii tutto intorno, bottiglie di vetro, anche rotte, e cumuli di fiori che, invece di profumare, puzzano. Vede tutto ciò che sulla terra sembra esistere in un modo – un modo che è sempre e comunque illusorio, fallace, ingannevole –, ma in realtà (come scopriamo appunto sulla luna) esiste in tutt'altro modo.

La luna ci mostra insomma il *vero volto* delle cose; e può mostrarcelo proprio in quanto "negativo" della terra. In quanto, quello che sulla terra sembra essere in un certo modo, sulla luna scopriamo essere in un modo radicalmente opposto; perciò lo vediamo finalmente nella sua verità. E appare nella sua verità proprio in quanto si mostra originariamente perduto (per il modo con cui vi ci rapportiamo in questo mondo); mostrandoci che tutto quel che pensiamo di aver guadagnato, in verità l'abbiamo

perduto. Per quanto continui a esistere – per quanto esista sempre e solamente nella forma del suo *esser-negato*.

Quel che profuma (i fiori cui abbiamo appena accennato) in verità puzza. Quel che appare bello, in verità non lo è.

Insomma, la luna smaschera gli inganni prodotti dall'atmosfera terrestre; ossia da un modo sempre troppo pratico e teleologicamente ordinato (astrattamente *positivo*) di concepire le cose. Quello che tutti ci accomuna, riconducendoci ogni volta all'apparentemente intrascendibile *imperium* del principio di non-contraddizione.

Ma, perché questo discorso non vale anche per la follia?

Domanda ineludibile, a cui dobbiamo assolutamente dar risposta.

La domanda chiede: perché la follia rimane tutta sulla terra? Il fatto è che per un solo motivo le cose possono stare così come viene indicato dall'Ariosto: perché la follia non ha un "negativo" – essendo essa medesima il *negativo* che tutto abbraccia. Mostrandoci, proprio essa, "come negate", le cose che sulla luna appaiono nel loro esser *astrattamente affermate* (in forma *negativa*, comunque, rispetto al modo in cui le medesime appaiono sulla terra).

Il fatto è che le cose puramente affermate non sono di questo mondo – ci sta dicendo l'Ariosto. Per quanto neppure questo sia del tutto vero, come vedremo tra poco.

Qui, sulla terra, quindi, domina la follia, l'insensatezza, la contraddizione. Ariosto è chiarissimo a questo proposito. Insomma, qui nulla si mostra per quel che è; stante il suo reale e intrascendibile non-esser mai quel che è.

Sì, perché è qui che, in verità, tutto si mostra come se fosse, e basta. Sulla terra, cioè, tutto si mostra come sembrerebbe dover apparire solo sulla luna.

Questo, ciò che dobbiamo riconoscere anche solo a partire dal fatto che gli umani non sanno proprio che le cose non sono mai quello che dicono di essere.

Sì, gli umani non sono affatto consapevoli della follia che abbraccia ogni cosa; e che, di ogni cosa, dice il non esser mai quel che sembra essere.

E perciò sono davvero folli.

Perché non sanno quel che credono di sapere – non riconoscendo mai il *non esser quel che sono* da parte delle cose tutte. Delle cose *che sono*.

Vivono insomma da ciechi credendo di avere gli occhi. In verità credono di vedere bottiglie, fiori e castelli; ma quel che vedono non è mai un castello, un fiore, una bottiglia. E neppure una pipa. Neppure la pipa è mai una pipa (avrebbe rilevato, ironicamente, Magritte).

Sì, perché è qui, sulla terra, che crediamo di vedere quello che, in verità, solo sul suolo lunare può essere visto; un castello, una pipa, un fiore, una bottiglia...

Mai vediamo infatti l'insensatezza che pulsa nel cuore di ogni determinatezza; e che, della medesima, dice appunto il suo non esser mai quello che sembra essere. Finendo per rendere evidente la nostra costitutiva follia; la stessa che ci impedisce di riconoscere la follia dell'essente (di un essente che, davvero, non è mai quello che è). Impedendoci altresì di riconoscere che neppure noi siamo mai quello che siamo. Che neppure noi, cioè, siamo i soggetti conoscenti che riteniamo di essere; i quali si illudono, solamente, di sapere quello che sanno (conoscendo solo positivamente). E non si rendono conto di non essere neppure loro quello che sono. Ovvero, soggetti che non sanno affatto quello che sanno (o credono di sapere).

Di fronte ai cui occhi non v'è mai nulla di semplicemente conoscibile.

Eppure nessuno di noi sa che non v'è nulla di conoscibile davanti ai suoi occhi; perciò non sappiamo di non sapere. E dunque siamo costitutivamente folli; stante che neppure noi siamo quello che siamo o crediamo di essere.

Anche questo discorso, peraltro, non sa di non sapere; ch  crede di poter affermare come stiano veramente le cose. Crede cio  di sapere che gli umani in verit  non sanno mai quel che sanno. Che quel che vedono, cio , lo vedono come lo vedrebbero se fossero sulla luna.

Questo discorso, dunque, afferma che tutti gli umani, in verit , vivono con la testa sulla luna.

S , questo discorso   esso medesimo folle.

Perch  la follia che mai abbandoner  la terra ci fa appunto vedere tutto come se fossimo sulla luna; ci fa vedere le cose *come se fossero quello che sono*. E dunque anche di questo discorso riconosciamo solo il volto affermativo e incontrovertibile; che afferma qualcosa di tutto l'essente.

Eccoci cos  tornati alla riflessione iniziale, ritrovata perfettamente metaforizzata dall'immagine ariostesca di una luna che raccoglie tutto quello che sulla terra appare perduto, che sulla terra, cio , non   pi  (anche se sembra essere quello che  ), ma che, per poter non essere quello che  , deve anche esserlo.

Dunque, per mostrarci *in che senso continuino a essere* le cose che qui non sono (pi ), Ariosto utilizza la metafora lunare. E ci mostra che nulla viene mai cancellato di quello che, sulla terra, crediamo sia stato cancellato e quindi sia andato perduto.

A mostrarci che le cose sulla terra non sono mai quello che sono (ossia, quello che mostrano di essere sulla luna) ci pensa comunque il mago Atlante, il prototipo dell'artista – colui che, solo, pu  permettersi di mostrare che nulla di quello con cui crediamo di rapportarci  , semplicemente e davvero, quel che  .

Insomma, le cose “sono” *come appaiono sulla luna*, ma in verit  *non-sono*; e a dircelo sono le magie e gli incantesimi che proliferano nel palazzo di Atlante.

Per comprendere come stiano veramente le cose bisogna dunque guardare ai canti XII e XXXIV dell'*Orlando furioso*.

Per comprenderle ricucendo, per quanto possibile, la ferita provocata una volta per tutte dal *Sofista* platonico; un testo a partire dal quale ci siamo tutti convinti che il “non-essere” indichi semplicemente un *altro modo d’essere*.

E dunque che le cose possano stare in un modo, oppure in un altro. Che sia cioè operante un’alternativa reale tra “essere” e “non essere” – d’altronde, dopo aver ridotto il non-esser all’esser-altrimenti, non poteva che accadere quello che è accaduto. Ossia, che si credesse di poter essere ragionevoli oppure folli; ragionevoli vedendo le cose così come esse appaiono ad Astolfo sulla luna o folli, vedendole come le vediamo noi, sulla terra. O meglio, come le esperiamo in questo mondo; convinti che esse siano, anche qui, come le vede Astolfo sulla luna.

Folli perché non vediamo che le cose non sono quello che sono; e soprattutto non vediamo la follia, la contraddizione, che le costituisce nel profondo. Non vedendo dunque neppure la nostra, di contraddizione; quella che ce le fa appunto vedere come se fossero o non fossero, sulla base di una supposta e irrinunciabile “alternativa”. Che ci impedisce peraltro di riconoscere la nostra, di follia; ossia, il nostro vederle non come sono sulla terra, ma sulla luna.

Noi, infatti, le cose, le vediamo come se fossero sulla luna; non a caso, è proprio sulla luna che Astolfo trova il senno che qui sulla terra abbiamo tutti, come Orlando, perduto. Che abbiamo perduto per il semplice fatto che non ci rendiamo neppure conto che l’abbiamo perduto – che esso è cioè tutto raccolto sulla luna.

Se ne rende ben conto Astolfo; che ve n’era lì (sulla luna) tanto da formare una montagna, da solo in quantità molto superiore a tutte le altre cose incontrate sino a quel momento.

Se accorge Astolfo, che il senno era tutto sulla luna, anche se a noi sembra sempre di averne a sufficienza – d’altronde, proprio in ciò consiste – a dire il vero – la nostra più autentica follia.

“Poi giunse a quel che par sì averlo a nui, / Che mai per esso a Dio voti non ferse; / Io dico il senno: e ve n’era quivi un monte, / Solo assai più che l’altre cose conte” (Ottava 82).

E come descrive il senno il nostro poeta?

Era come un liquido, diluito e fluido – ci dice Ariosto –; un liquido destinato a evaporare là dove non fosse stato tenuto ben chiuso all’interno di un recipiente.

In quella valle lo si trovava raccolto in una moltitudine di ampolle. Di diversa misura, tutte con una loro specifica capienza.

La più imponente, comunque, era quella in cui si trovava custodito il senno di Orlando; e venne subito riconosciuta tra le altre, in quanto riportante all’esterno la scritta: *Senno di Orlando*. Ogni ampolla, peraltro, riportava scritto il nome del suo proprietario; anche un’ampolla contenente gran parte del proprio senno capitò di incontrare, ad Astolfo.

Che vide anche molte ampolle di persone che non avrebbe mai detto prive di senno; neppure di un briciolo del loro senno. Eppure doveva essergliene rimasto ben poco, a tutti costoro, se tanta era la quantità di liquido effettivamente contenuto nelle ampolle contraddistinte dal loro nome.

Una cosa è certa, comunque: il senno lo si può perdere in molti modi. E Ariosto lo sa bene; può capitare di perderlo per amore, per onore. Lo si può perdere per essersi eccessivamente impegnati a cercare ricchezze, per essersi mossi per mare; lo si può perdere in forza di speranze mal riposte.

Può capitare di perderlo dopo essersi impuntati a inseguire vane e pseudo-arti magiche. Addirittura per le opere dei pittori.

V’era anche una notevole quantità di senno appartenuto a filosofi, in quella valle; e anche ad astrologi e poeti.

A ogni modo, se sulla terra siamo tutti folli, è evidente: buona parte del nostro senno dovrà esser necessariamente finito sulla luna. Continuando peraltro a *esistere*; sia pur nella

parte in ombra del nostro essere – un essere, in verità, perfettamente convinto di vedere le cose come *sempre positivamente determinate* – quasi si fosse sulla luna.

Senza rendersi conto di quel che solo l'incantesimo operante nel palazzo di Atlante avrebbe potuto rendere evidente; ossia, che nessun desiderato è qualcosa di effettivamente raggiungibile – che soprattutto meriti di essere concretamente desiderato.

Il senno, comunque, nell'immagine elaborata dalla *phantasia* ariostesca, è liquido; e tende a evaporare – “atto a esalar, se non si tien ben chiuso” (Ottava 83), lo definisce il poeta emiliano.

Per questo va custodito con estrema cura; altrimenti si perde. Si rischia facilmente di perderlo – d'altro canto, faremmo una certa fatica a vivere sapendo tutto quello che v'è da sapere... e innanzitutto sapendo che ogni sapere è ingannevole, se non altro per la nostra costitutiva propensione a determinare, a vedere le cose come le vede Astolfo sulla luna.

È dunque solo la luce che illumina la terra a potercele far vedere per come esse sono; che ce la fa vedere come sono, di fatto. O meglio, per quello che esse *non sono*, nel loro effettivo e reale *non esser mai quel che sono*.

E infatti ce la fa vedere; ma, proprio nel farci vedere quel che le medesime *non sono*, finisce per illuminare anche ciò che quella luce necessariamente “nega”. Illuminando il volto onirico delle cose; quello che ci fa vivere, appunto, come se fossimo tutti iscritti in un *unico sogno*.

Lo avrebbero capito molto bene sia Calderón de la Barca che Shakespeare, sia pur qualche tempo dopo.

Un *sogno* nel cui orizzonte, solamente, ci convinciamo di aver a che fare con *essenti*, ovvero con cose positivamente determinate; convincendoci, altresì, del fatto che la *negazione* è solo un modo per evocare un'*altra affermazione*. Qualcosa di destinato a costituirsi come *altro* rispetto al “negato”.

Ma qui non v'è nessun'altra cosa al posto di quelle di cui stiamo appunto dicendo che *non-sono*; stante che nessuna cosa ha davvero il significato che siamo soliti riconoscerle.

In ogni caso si tratta di un sogno che Ariosto identifica con la dimensione lunare; dopo che Alberti l'aveva così ben disegnato nella sua *intercenale*.

Un sogno che possiamo tutti frequentare; ma di cui mai dovremmo dimenticare, appunto, che si tratta di un sogno. Una terra cui possiamo approdare, come fa Astolfo insieme a San Giovanni; ma che dovremmo attraversare solo per renderci conto che le cose che riteniamo non esserci più, ci sono; che esse esistono come il più propriamente "inesistente". Che esistono proprio come ce le fa vedere Atlante attraverso i suoi prodigi. Che esistono come mete di un vagare insensato che neppure sa di non poter raggiungere alcunché di quel che può essersi proposto di raggiungere.

In ogni caso, prima di scendere sulla terra, Astolfo viene condotto da San Giovanni all'interno di un palazzo a fianco del quale scorre un fiume. Il palazzo ha tutte le stanze piene di batuffoli di lino, di seta, di cotone, di lana... di vari colori e di diversa bellezza.

Nel primo cortile di quel palazzo il nostro cavaliere incontra una donna canuta, con la chioma tutta bianca, che sta avvolgendo una moltitudine di filamenti sopra un aspo, una sorta di arcolaio che raccoglie tutti quei fili sino a formare un vero e proprio batuffolo.

Ma la donna non è sola; lei e le altre sono le Parche; quelle che, con questi fili – spiega San Giovanni ad Astolfo –, tessono la vita di noi mortali. Quanto dura ognuno di quei battuffoli, tanto dura la vita umana a esso associata.

Si formano i fili che serviranno per tessere l'ornamento del Paradiso o per allestire severi legacci che incatenino i dannati. La Morte e la Natura controllano questo lavoro d'*équipe*; affinché sia riconoscibile l'ora in cui ogni uomo dovrà morire. In quel luogo è presente anche un vecchio: il

Tempo, che porta via i batuffoli, senza mai fermarsi. Poi torna e ne prende altri.

Una suggestiva e intensa immagine con cui l'Ariosto ci dà la sua fantasmatica visione del *tempo* e del *destino*; affidati a una tessitura che non dipende da altro che dalle lunghezze raccolte in un semplice ammasso sconclusionato di filamenti.

Davvero, la nostra vita è appena a un filo.

Un filo che per ognuno è diverso; diversa essendo la sua lunghezza, e dunque la durata della vita al medesimo corrispondente. Diversi i colori, diversa la bellezza degli stessi. A ognuno il suo destino, cioè: un destino comunque inscritto entro le due polarità rappresentate dal castello di Atlante e dalla luna di Astolfo.

A dire comunque una follia che non riesce a distinguersi dalla ragione; e quindi si costituisce come semplice “non” di quest'ultima; anche se troppo spesso gli umani finiscono per separarle. Per vederle situate una sulla luna e l'altra sulla terra – quasi si trattasse di due sfere realmente incomunicabili. Come se non fossero i due volti di una medesima realtà – che è sempre follia, come quella di Orlando... ma nello stesso tempo consente di riconoscervi operante l'*intrascendibile*, cui nulla si oppone e che, proprio per questo, evoca un senso assolutamente inedito dell'*incontrovertibile* – che non esclude affatto la controvertibilità caratterizzante tutto il sapere degli umani, ma si limita appunto a “negarla”.

Ariosto disegna un unico grande poema; apparentemente disordinato, affollato di personaggi, protagonisti e comparse, in ogni caso emblematici di un vero e proprio universo perfettamente compatto, sia pur nella sua caoticità. Dove, in verità, non ci si perde mai; perché il luogo che continuiamo a frequentare e ad attraversare, anche solo leggendolo, non ha terre al proprio esterno, anzitutto perché non si rapporta mai a qualcosa come un esterno. Un luogo in cui si è sempre al centro; e nello stesso tempo un *luogo inesistente* – davvero

tanto simile al mondo visitato qualche secolo dopo da Alice e inventato dalla immaginifica penna di Lewis Carrol.

Dove si è *uno, nessuno e centomila*; nello stesso tempo. Dove si cerca sempre; si cerca questo, si cerca quello, senza tregua, e altrettanto velocemente si viene distratti dalla propria “inchiesta”. Di qua, di là... sempre attratti da qualcos’altro – che in verità neppure ci interessa mai davvero. Che ci richiama come potrebbe fare solo il filo mosso da un invisibile burattinaio.

Dove nulla è realmente cercabile o desiderabile, e pur tuttavia ogni cosa viene comunque, nonostante tutto – per quanto vanamente –, desiderata.

Dove non sembra possibile vivere come vorrebbe Atlante, che smaschera impietosamente la vanità di qualsivoglia ricerca; ma neppure sembra possibile insediarsi davvero sulla luna – sulla cui superficie si va infatti solo per capire come stiano veramente le cose qua, sulla terra.

Astolfo, ad esempio, lo ha capito. Perciò mostrerà a Orlando che il senno potrà sempre tornare a essere suo; basta non dimenticare che le positività di cui Atlante ci ha fatto vedere il non essere mai quello che sono, devono comunque esistere, pur non-essendo. Che cioè esse devono esistere proprio per poter non-essere. Che una luna c’è sempre per noi; si tratta solo di avere la forza per raggiungerla; di sapersi spingere fino alla sua astratta positività. Fino alla positività che compete anzitutto all’*onirico*; ossia, al sogno che tutti facciamo quando ci immaginiamo che quel che sembra privo di qualsiasi consistenza “esista” – che esista come esistono ‘da qualche parte’ le idee platoniche. Che sempre incontriamo, anche senza dover montare su un carro alato guidato da quattro cavalli infuocati. Ché esse sono sempre davanti a noi; ovunque qualcosa riesca a rivelare la propria strutturale *indeterminatezza*, la propria originaria *inconsistenza* e *instabilità*.

Che ci riguardano allo stesso modo in cui ci riguarda la follia di Orlando; trasformata dall’Ariosto in un vero e

proprio processo iniziatico – che tutti potremmo tentare di percorrere, anche a scapito del quotidiano e delle sue labilissime e soprattutto vuote soddisfazioni.

Ariosto, insomma, disegna un universo che non manca di nulla, anche se nulla ci consente di guadagnare; ch  nulla, in esso, si lascia guadagnare – perch  i tesori perduti che si trovano sulla luna sono gi  qui davanti a noi, ogni qual volta ci si relazioni a un essente che finge di esser tale; reclamandoci per quel che esso invero e pi  propriamente non- .

Ariosto disegna un universo che non   destinato a vivere tragicamente; ma non in quanto ospitale, o generoso con le nostre aspettative, con i nostri progetti e le nostre aspirazioni.

Non perch  il nostro sia – come avrebbe detto qualcuno – il *migliore dei mondi possibili*, ma perch  dal *chaos* che lo costituisce nell'intimo lascia comunque emergere la bellezza e la poesia quali frutti del “nulla” che da cui siamo tutti costituiti.

Perch  non ci impone alcun improprio o quanto meno inopportuno *aut-aut*. Perch  non si lascia trasformare, per quanto consenta che ci si prodighi per trasformarlo; perch  il “no” con cui sempre ci si presenta *non esclude* alcunch , ma sempre al medesimo Principio fa cenno; rendendone fedele testimonianza in ogni – per quanto sorprendente – divagazione.

Perci  non legittima n  ottimismo n  pessimismo, che sarebbero in ogni caso unilaterali e sicuramente non conformi al suo inesauribile e comunque esaltante “mistero”.

5. Lo specchio magico del mondo

Ariosto e l'arte contemporanea

Se si spoglia la vita degli accessori, delle forme, e delle funzioni che si possono immaginare rimpiazzate da modificazioni ambientali, questa vita si riduce a niente. Essa è dunque... per accidens!

E allora questo niente, o quasi niente, può essere trasmesso da... quasi niente – un germe – ed è a questo germe che ci riduciamo quando ci sentiamo essere, spogliandoci degli accessori che danno alla vita la sua configurazione esteriore, la sua varietà, le sue energie, i suoi effetti, le sue facoltà, le sue vicissitudini, ecc.

Significa risalire con un ragionamento a una cellula semplice – unica. E chissà che questa cellula non esista in ciascuno, in un certo punto dell'organismo – e non nel sistema nervoso?

VALERY, PAUL, *Quaderni. Volume quinto*, trad. it. Adelphi, Milano 2002, pp. 435-436.

È Italo Calvino a dircelo, spiegandoci che nel cuore del poema vi sarebbe una sorta di trabocchetto; una specie di vortice destinato a inghiottire, a uno a uno, i principali personaggi del *Furioso*. Si tratta del palazzo del mago Atlante.

Siamo nel dodicesimo canto del Poema, il capolavoro che Ariosto vorrebbe farci credere di aver concepito come semplice continuazione di quello precedentemente scritto dal Boiardo; e ci troviamo nel mezzo di un prato non lontano dalle coste della Manica. È proprio in questa sorta di 'isola' incantata, appena fuori dal bosco in cui svolgono quasi tutte le "inchieste" dei cavalieri (di cui è peraltro affollato il poema), sì, è proprio in questo luogo fantasmatico che la ricerca dei vari cavalieri erranti subisce un'inaspettata interruzione. L'*entrelacement* diventa qui "unica"; ossia, la medesima per tutti – tutti, allo stesso modo, "distratti" da una misteriosa forza magnetica che sembra spingerli irresistibilmente all'interno di quel mondo "inesistente". Travolti da quello che Calvino definisce un vero e proprio

“vortice di nulla” nel quale sembrano rifrangersi, bene o male, tutte le immagini del poema.

Al suo interno i malcapitati entrano inseguendo l’oggetto del proprio desiderio. Orlando, ad esempio, vi entra inseguendo l’amatissima Angelica, che aveva cercato invano in lungo e in largo per l’Europa, spingendosi sino in Africa, dopo esser passato per la Spagna; e, proprio mentre sta cercando di capire dove poter continuare la propria ‘inchiesta’ (ricerca), viene distratto da una voce che “par che piagna”. In quel mentre vede un cavaliere al galoppo su un grande cavallo, con in braccio e sull’arcione anteriore – rapita, senza il suo consenso –, una “mestissima donzella” che, piangendo, si dibatte sconvolta da un grande dolore. Quest’ultima invoca Orlando. Il nostro cavaliere crede si tratti proprio di Angelica, sì proprio quella che da tempo andava cercando invano. Anche se non poteva dirsi certo della sua identità. In ogni caso prova a intimare al cavaliere di fermarsi; lo minaccia, ma quello prosegue dritto nella sua corsa. Orlando è furioso; ma a nulla servono le sue intimidazioni – perciò monta in groppa al proprio cavallo, Briadoro, e si lancia all’inseguimento di quel misterioso rapitore. La corsa non dura molto, anche perché il cavaliere misterioso corre velocissimo – più veloce del vento. Tutto risuona del pianto della fanciulla; “le profonde selve s’odon sonar d’altro lamento”; i boschi, cioè, risuonano tutti dell’acutissimo lamento di Angelica, prigioniera di un inquietante cavaliere, che, correndo a più non posso, riesce a uscire dall’intrico boschivo. Ritrovandosi infine ai bordi di un vasto prato in mezzo al quale si erge imponente un “grande e ricco ostello” (castello, palazzo).

Si tratta di un palazzo maestoso; fatto con marmi preziosissimi e dotato di una porta dorata; ma tutto quello splendore maschera qualcosa di assolutamente *inspiegabile*. Chiunque vi entri, infatti, finisce per scomparire. Perciò, Orlando, entrato anche lui nel palazzo, pur essendosi guardato attentamente intorno, non vede più né il cavaliere misterioso né la donzella piangente; quindi smonta

immediatamente da cavallo, attraversa come un fulmine tutte le stanze (anche quelle più interne) della fortezza; corre su e giù, sale anche al piano superiore; non tralascia alcuna stanza – ma da nessuna parte trova coloro che sta vanamente cercando.

D'altro canto, proprio questa è la prima caratteristica di quello che è uno spazio evidentemente “incantato”: far scomparire chiunque varchi la sua porta dorata e venga fatto entrare al suo interno. Esso volatilizza le cose che più appassionatamente desideriamo; capiterà anche ad altri cavalieri, non solo a Orlando, infatti, di non trovare quel che pur avevano visto (con i loro occhi) passare attraverso la porta del castello. Anzitutto a Ruggiero.

Insomma, sembra che, all'interno delle sue mura, i nostri *desiderata* vengano come sospesi, o messi tra parentesi; sì da farci fare una dolorosa esperienza della loro costitutiva *irreperibilità*.

Si tratta di un incantesimo destinato a render vano ogni tentativo di realizzare i propri desideri da parte dell'umano.

Ma all'interno del palazzo di Atlante accade anche altro; e tutto quel che vi capita è assai strano. Ad esempio, chi vi entra, e ne attraversa le varie stanze, si accorge di una caratteristica molto singolare. Che non sono visibili né le mura esterne né le pareti interne; perché, come il suolo su cui (Orlando) cammina, tutto ricoperto da tappeti, anche le pareti sono completamente nascoste da tendaggi di vario genere.

E poi tutto, lì dentro, è ricamato d'oro; anche i letti. Orlando li vede tutti luccicanti, ma soprattutto fatti di seta sopraffina.

Sì, “nulla de muri appar né de pareti; che quelle, e il suolo ove si mette il piede, son da cotine ascose e da tapeti”.

Cosa vi sarebbe dunque di tanto strano?

Che non siano visibili, e dunque mai si lascino percepire, gli elementi *divisori*; ciò che divide e separa una stanza dall'altra, le mura che separano l'interno dall'esterno del

castello, la stanza di sopra da quella di sotto. Insomma, non si offrono alla vista *i confini*, i “limiti” che rendono ogni stanza ben distinta e separata dalle altre. Gli stessi che di ogni cosa rendono appunto possibile una qualche de-terminazione.

Stranissima cosa, davvero.

Ciò significa che nessuno dei suoi molti spazi, e soprattutto quello costituito dal castello in quanto tale, è in qualche modo de-terminato.

D'altronde, affinché qualcosa appaia nella sua de-terminatezza (o anche: nella sua identità specifica), è necessario che appaiano anzitutto i confini che, soli, ci consentono di distinguere un interno da un esterno, così come un questo da un quello.

La magia che rende questo luogo incantato e a suo modo stra-ordinario ha dunque anche a che fare con il fatto che, in esso, le cose vengono fatte scomparire in perfetta analogia con il non offrirsi secondo una propria determinatezza da parte dei luoghi che ne configurano la struttura interna; neppure da parte del luogo in cui consiste il castello in quanto tale.

Come a dire che l'effetto costituito dalla sparizione degli oggetti solitamente (cioè, fuori dalle mura del palazzo in questione) tanto desiderati (e che desideriamo proprio in quanto ne avvertiamo e ne patiamo la mancanza) ha strettamente a che fare con il *non determinarsi* dei medesimi. Gli oggetti spariscono in quanto patiscono il venir meno dei loro confini; perché l'incantesimo prodotto dal mago Atlante fa sì che quelli evaporino sotto gli occhi di chi tanto li desidera; ossia, non lascia riconoscere la loro determinatezza – quella che, proprio in quanto in grado di farceli distinguere l'uno dall'altro, e ‘senza confusione’, li rende utilizzabili in vista del fine di cui i medesimi dovrebbero consentire il raggiungimento.

Sì, perché, a partire dal Platone della *Repubblica*, il significato delle cose tutte comincia a costituirsi come essenzialmente ‘pratico’ – ossia, ha a che fare con lo scopo

che le medesime dovrebbero consentirci di raggiungere. Ration per cui, venendo meno tale significato, ossia la loro funzione di *strumenti* (possedendo i quali saremmo in grado di soddisfare determinati desideri... desideri o pulsioni, per dirla con Freud, che volgono alla meta per il tramite del raggiungimento e il possesso di determinati oggetti-strumenti), non può che venire meno la stessa determinatezza in relazione a cui, solamente, ogni significato viene di fatto a costituirsi.

Insomma, gli oggetti (persone o cose, non cambia nulla) custoditi nel palazzo di Atlante finiscono per non possedere più il significato che tanto desiderabili li rende fuori da quelle mura.

Certo, ma se i cavalieri la desiderano ancora, quell'oggettualità, come è possibile che la medesima ogni volta evapori, volatilizzandosi immediatamente davanti ai loro occhi – e per il semplice fatto di essere entrata in quel castello?

I cavalieri la rincorrono in base al significato da essa posseduto in mezzo al bosco... ossia, nella foresta entro cui si dipana la vita di ogni essere umano. Ma l'incantesimo prodotto dal mago fa sì che all'interno di quelle mura essa non si lasci più usare come 'strumento' in vista di un fine; la determinatezza, dunque, che la rendeva desiderabile prima di entrare nel castello, ossia nel labirinto della vita, non è più il suo elemento caratterizzante. Perciò la medesima diventa completamente *inutilizzabile*. Per quanto si lasci ancora vedere, così come si lascia udire la sua voce.

E non è solo Orlando a non trovare più quel che cerca; ché, girando a vuoto, in lungo e il largo, per le sale del castello, il prode cavaliere incontra anche altri protagonisti del *Furioso*; incontra Ferraù, incontra Bradimante e il re Gradasso, re Sacripante... e li incontra tutti intenti a cercare ognuno il proprio oggetto perduto, e gli sembrano tutti destinati, come lui, a girare a vuoto (che "né men facean di lui vani sentieri" [Canto XII, Ottava 11]).

Perfetta metafora, questo episodio, di tutto il poema, ossia della vita in quanto tale (di cui il poema è a sua volta metafora). In quel castello, cioè, a venire messa in scacco è anzitutto la struttura originaria del desiderio; viene cioè alla luce la sua quintessenziale vanità. L'impossibilità del suo soddisfacimento.

In quel castello, ossia nelle stanze di quel palazzo, viene alla luce quel che il mondo presenta ogni volta in forma rovesciata, facendoci credere che i desideri debbano ("perché possono") venire soddisfatti. La superficie riflettente costituita dalle stanze del nostro palazzo, rovesciando l'illusione da cui veniamo ogni giorno giocati, ne mostra cioè l'irredimibile *illusorietà*; mettendo in luce l'assoluta vanità di tutte le nostre ricerche (o "inchieste"). Mostrando per ciò stesso l'insensatezza dell'esistere in quanto tale.

E rendendo assolutamente problematica finanche la fuoriuscita da tale luogo incantato.

Sì, perché, come accade agli ospiti della villa in cui è ambientato uno dei più bei film di Bunuel – *L'angelo sterminatore* (1962) –, anche ai cavalieri entrati in quelle stanze e in quelle logge risulta quanto mai difficile allontanarvisi. (... "e così stanno, che non si san partir di quella gabbia" [Canto XII, Ottava 12]). E non a caso.

Perché non si lascia più riconoscere il *confine* che separa quel luogo dal suo esterno. E dunque l'esterno non appare più come esterno – d'altro canto, se non si determina l'interno, neppure potrà determinarsi ciò che, solo in relazione a tale interno, potrà dirsi esterno.

Ormai, a chi si muove tra le stanze di quel palazzo, non appare più qualcosa come *un esterno*. Solo per questo l'incantesimo in esso prodottosi non vale come evento relativo a un luogo "altro", cioè *distinto* da quello in cui ci ritroviamo, di fatto, ogni giorno.

Il fatto è che possiamo entrare e uscire solo da luoghi determinati (reciprocamente determinantisi) che fanno parte di questo mondo (della foresta in cui tutti noi, come i

cavalieri dell'Ariosto, siamo soliti passare da questo a quel luogo, e tornare da quello a questo luogo).

Mentre nel palazzo di Atlante non ci si trova come ci si potrebbe trovare in un qualsiasi luogo “semplicemente (e relativamente) *altro*” da quello a noi familiare. Non si tratta di un luogo lontano, distante, e magari anche misterioso – solo perché da pochi conosciuto –; non si tratta di un luogo comunque raggiungibile in virtù di un semplice proposito, un progetto, un'intenzione o un desiderio analogo a ogni altro desiderio.

Nel castello incantato governato dal mago Atlante, infatti, ci si può arrivare solo ‘per caso’; l'entrarvi è esso stesso, cioè, un vero e proprio “evento”.

Qualcosa che non può fungere da meta di un itinerario; di alcun itinerario. A esso si può giungere, insomma, solo in quanto attratti da una forza di cui non è in alcun modo riconoscibile la provenienza; di cui non si conoscono, cioè, neppure le regole di funzionamento. Una forza alla cui presa non ci si può sottrarre; nei cui confronti è impossibile fare resistenza.

Infatti, si è richiamati dal passaggio di un cavaliere misterioso... che porta lontano e ci sottrae l'oggetto tanto desiderato. Come capita a Orlando e poco dopo anche a Ruggiero. Il cavaliere misterioso finisce ogni volta per entrare nel castello facendo sparire l'oggetto desiderato.

Come a dire che qualsivoglia oggetto, se condotto entro la cornice disegnata dalle mura del palazzo incantato, patisce un radicale destino di sdeterminazione. Che sarà tanto più radicale quanto meno comporterà la cancellazione dell'oggetto medesimo; non è un caso che nel palazzo del nostro Mago l'oggetto si faccia ancora sia *vedere* che *sentire*. Come è provato dal fatto che Orlando, non appena prova a uscire dal castello, temendo che il ladro sia fuggito uscendo da qualche porta segreta, viene subito richiamato da una voce, che lo costringe ad alzare gli occhi, e a notare la somiglianza della medesima, e del volto a essa

corrispondente, con quelli di Angelica. “Si sente richiamar da una finestra: / e leva gli occhi; e quel parlar divino / Gli pare udire, e par che miri il viso, / Che l’ha da quel che fu, tanto diviso” (Canto XII, Ottava 14).

Quella voce e quel viso che tanto l’avevano allontanato da quel che era stato, che tanto radicalmente, cioè, l’avevano trasformato: la voce e il viso di Angelica. Sì, sembravano proprio quelli.

Ma *sembravano*, solamente, quelli. Ché non erano più gli stessi; quelli desiderabili e possedibili. Utilizzabili e strategicamente guadagnabili. Pur avendo le stesse fattezze di quelli tanto appassionatamente desiderati.

Ma non è proprio questo che accade alla determinatezza che caratterizza gli oggetti di cui riconosciamo l’esser entrati a far parte del mondo dell’arte?

Se ne sono resi conto molti artisti nel corso del Ventesimo secolo; a partire da Marcel Duchamp che, rubando anche lui, come un cavaliere misterioso, un orinatoio o uno scolabottiglie da qualche magazzino, li mette in salvo dal principio dell’utilizzabilità universale collocandoli all’interno degli spazi incantati di un Museo, di una Galleria o di una qualche Biennale. Se ne sarebbe reso conto anche René Magritte; l’artista belga che doveva dipingere una mela precisando che quella *non era una mela*.

Certo, anche davanti all’orinatoio duchampiano, noi continuiamo a vedere la forma di un orinatoio, così come di fronte alla mela (o alla pipa) di Magritte, continuiamo a vedere le fattezze di una mela (o di una pipa).

Ma quella mela, così come quell’orinatoio, non sono più una mela e un orinatoio; e dunque i confini che rendono riconoscibili quella mela come una mela o quell’orinatoio come un orinatoio evaporano; proprio come all’interno del palazzo di Atlante.

Ecco... il processo di sdeterminazione che non cancella affatto la determinatezza; quella che dice, della mela, il suo

esser appunto “una mela”. Ma si limita piuttosto a “negarla”. Mostrandoci appunto una mela che, in ogni caso, “non sarà una mela”.

D'altronde, se non mostrasse, anche, la mela di cui dice appunto la “negazione”, quell'iscrizione, ossia quella cornice, quel confine, non potrebbero neppure *negarla*, sempre la medesima mela. Ogni *negare*, infatti, è insieme un *affermare* quel che viene in qualche modo negato.

La questione dei confini o della cornice è peraltro una delle più interessanti tra quelle messe a tema, in modo quanto mai radicale, dall'arte contemporanea. Da tempo, infatti, gli artisti cercano di rompere gli steccati che hanno sempre avuto il compito rendere prestigiosi e quasi “sacri” gli oggetti custoditi al loro interno.

Una linea rossa passata attraverso Beuys e arrivata fino a Szeemann, s'è lungamente impegnata a mettere in questione tale stranissima caratteristica; l'unica, in verità, in grado di rendere ragione dell'artisticità dell'opera.

Szeemann avrebbe addirittura intitolato una delle sue Biennali veneziane *Dappertutto* – a indicare, facendo proprio il magistero beuysiano, che si trattava ormai di riconoscerlo senza alcun infingimento e senza alcuna ipocrisia: che l'arte (come i desiderata all'interno del palazzo incantato immaginato dall'Ariosto) ha da mettere in scena i propri oggetti all'aperto, consapevole del fatto che, proprio in quanto riuscite, le opere d'arte mettono anzitutto in questione “ogni confine”. Con una controindicazione, però; che per dire e fare questo l'arte ha paradossalmente bisogno di un confine entro cui mettere in scena il proprio costitutivo sconfinamento. Che lo renda riconoscibile appunto come “artistico”. Stante che, anche quella dello sconfinamento, deve farsi riconoscere come operazione artistica. Non è un caso che, per lasciarsi riconoscere come tale, quest'ultima venga ancora oggi realizzata all'interno di una Biennale, di una Galleria o comunque di uno spazio riconoscibile come luogo dell'arte.

Per una sorta di ‘doppio movimento’, dunque, l’arte nega il confine che la vorrebbe mettere al riparo dalla confusione del mondo, ma nello stesso ha bisogno di un confine addirittura rafforzato; che non si limiti a distinguere le sue determinatezze da tutte le altre, ma le distingua in un modo specifico e del tutto inconfondibile – come quello che caratterizza una serie di oggetti la cui artisticità non potrebbe venire giustificata da nessuna delle loro caratteristiche specifiche.

Ed è proprio questo *doppio movimento* a renderla qualcosa di unico.

Alle cui espressioni non ci si potrà quindi rapportare così come ci si rapporta agli essenti situati al di fuori della sua cornice. Pena il non entrare in relazione con ciò che, in quegli oggetti, dice in senso proprio la loro “artisticità”.

Ancora troppo spesso si continua a pretendere che venga spiegato *il significato* degli oggetti appesi alle pareti di un Museo. E ci si lamenta là dove non si riceva una risposta convincente.

Come se quegli essenti avessero davvero bisogno di un interprete o di un esperto per rendere ragione della propria bellezza.

D’altronde, alle orecchie del soggetto agente e desiderante che ognuno di noi anche è, quell’oggetto (così negato da un confine che *non distingue* – come quello dell’artisticità) sembra davvero chiedere aiuto.

Come fa Angelica (o meglio, quella che agli occhi di Orlando sembra Angelica). “Pargli Angelica udir, che supplicando / E piangendo gli dica: – Aita, aita!” (Canto XII, Ottava 15).

Quell’oggetto, quell’oggetto in quanto desiderato, quell’oggetto in quanto connesso al fine che ne sancisce il significato più proprio, vorrebbe certo continuare a essere quello che è; anche perché le sue determinatezze non sono state – come abbiamo appena detto – assolutamente

cancellate. Ed è proprio in relazione a queste ultime che il nostro sguardo continua a sperare che si tratti ancora di quel desiderato, sì da poterlo magari possedere.

Fermo restando che né Orlando né Ruggiero riescono a raggiungerlo. Lo vedono; o lo sentono... certo, ma anche quando lo sentono, riconoscendone la voce, non sanno capire da dove tale voce provenga davvero.

La voce sembra venire da lontano; da molto lontano. “E s’egli è da una parte, suona altronde”... e “non sa trovar donde”. Non ne è chiara la provenienza.

E anche quando prova a cercarla, non la trova mai; per quanto sembri provenire da una certa stanza, per quanto il volto sembri essersi affacciato dalla finestra di quella certa stanza... non la si trova mai.

Angelica s’è ormai trasformata in un vero e proprio “fantasma”.

Anche perché il luogo da cui provengono la sua immagine e la sua voce non è un luogo determinato. Perché in quel palazzo – come abbiamo già visto – nessun luogo, nessuno spazio sono astrattamente *determinati*. Ogni luogo e ogni spazio, là dentro, “nascondono” i confini che, soli, potrebbero restituirci la determinatezza di ciò che tanto ardentemente vorremmo trovare.

Quella voce e quel volto provengono da un *altrove* che non indica, di fatto, alcuno spazio. E neppure uno spazio *altro* da quello in cui si troverebbe Orlando. Uno spazio *relativamente altro*; e, in quanto tale, raggiungibile. Come sono tutti gli spazi di questo mondo; ossia della foresta all’interno del cui intrico si svolgono tutti i casi della vita.

No, quella voce e quell’immagine provengono da un *altrove* che non è sinonimo di spazi *altri* rispetto al nostro (quello in cui continuano a muoversi, anche all’interno del palazzo, tanto Orlando quanto Ruggiero). Ma solo di quell’*assoluta alterità* che è tanto radicalmente altra da non costituirsi neppure come *altra*.

Il luogo da cui provengono, infatti, non è un luogo; e dunque non è raggiungibile, se è vero che indica quell'*assolutamente altro* che, in quanto tale, non può aver luogo. Quella "negazione" del mondo che non indica affatto qualcosa di simile a un "altro" mondo. Che ci si possa in qualche modo proporre di raggiungere.

Quella *negazione* in virtù della quale, più semplicemente, le cose del mondo *non sono più o non sono ancora quello che sono*. In cui *l'essente in quanto tale non è*.

Quelle voci e quelle immagini sono dunque immediata espressione di *niente* (ecco il *vortice di niente* tematizzato anche da Calvino). O meglio "del" niente; di quel nulla che non può mai darsi di là dall'essere (altrimenti *sarebbe*, e non si costituirebbe come il nulla che – in quanto assolutamente altro dall'essere – deve essere).

Ma che, non dandosi mai a nessuno, dice sempre e solamente *il negarsi dell'essere*; ché nemmeno l'essere può essere, se non in relazione al nulla.

Il nulla è – in quanto *altro* dall'essere, anch'esso è. E dunque non è il nulla che dice di essere. E l'essere di questo nulla, altro non è che quello manifestantesi negli essenti che sono; neppure essi, infatti, sono mai davvero quello che sono, neppure essi, cioè, indicano la determinatezza che pur sembrano esibire come "loro propria".

Infatti, perché la determinatezza (che appare) possa apparire per quel che essa è veramente, dovrebbero apparire tutte le determinanti che la fanno essere; ma le determinanti di fatto rinvenute saranno sempre un certo numero (rispetto al qualche sarà sempre possibile aggiungere un'altra determinante), e dunque non saranno mai tutte quelle che in ogni istante determinano l'essente che c'è. Perciò la determinatezza con cui gli essenti si palesano non dice mai la verità dell'essente; e gli essenti non saranno mai quello che dicono di essere.

Ma, se quel che tutti mostrano di essere, è anzitutto uno strumento utilizzabile per il raggiungimento di un certo fine,

allora nessun essente sarà in verità un tale strumento. Perciò il castello di Atlante manifesta *il vero*; dicendoci che le cose – quelle che fuori dalle sue mura sembrano essere quello che sono –, non sono quello che tutti noi pensavamo che fossero; e dunque non saranno anzitutto raggiungibili, e il desiderio che ce le fa disperatamente cercare sarà in ogni caso espressione di un vano desiderare.

D'altro canto, se non può riferirsi a qualcosa come a un nulla (di là da sé), l'essere è condannato a negarsi. Facendosi per un verso sempre determinato (come un *questo* distinto da un *quello*), ma per un altro verso custodendo l'inquietante verità in base a cui neppure delle determinatezze (che sono) si potrà dire semplicemente che sono (quello che sono).

Ogni determinatezza mostrerà piuttosto l'originario negarsi dell'essere; e dunque quel determinarsi che, neppure esso, dirà mai quel che l'esistente è davvero. Essendo ogni esistente nient'altro che l'originaria espressione del sempre identico *negarsi* dell'essere.

Ecco perché Ariosto può dirci che quella che a Orlando sembrava la voce di Angelica, a Ruggiero sarebbe potuta sembrare la voce di Bradamante (“la donna di Dordona”).

La medesima voce, una medesima persona, che era sembrata Angelica a Orlando, “parve a Ruggier la donna di Dordona, / Che lo tenea di sé medesimo in bando” (Canto XII, Ottava 20).

Il punto è che si tratta sempre della *medesima voce*; e di un *medesimo volto*; che a uno appare in un modo e all'altro in un altro. All'uno si mostra con le sembianze di Angelica e all'altro con quelle di Bradamante.

Eppure si tratta sempre di “una voce medesima, una persona”.

Ecco il punto!

A dire che, entro le mura del castello (o palazzo) incantato, *l'uno si dice sempre e comunque in molti modi* – senza mascherare o nascondere il fatto di essere “uno”.

Anche perché solo l'uno può distinguersi!

Non a caso, nel castello incantato gli essenti si distinguono esibendo il distinguersi come atto del Medesimo. Che “si” distingue; che distingue anzitutto la propria medesimezza.

A dire che è *sempre il medesimo* “essere” a negarsi; e a determinarsi negandosi. Distinguendosi peraltro sempre e solamente da altre determinatezze – e mai dall'essere (che altrimenti si farebbe determinato – ciò che non può accadere, se è vero che suo unico possibile determinante potrebbe essere il nulla... un nulla che, però, è, e dunque non è nulla... da cui il suo stesso – dell'essere – non determinarsi come essere, ma come un “questo” distinto da un “quello”).

Determinatezze che non saranno mai quel che “sembrano”, neppure esse; anzitutto perché, a determinarle, è sempre più di quello che sembra determinarle (il tutto è sempre più di qualsiasi parte; pur non potendo mai determinarsi come tutto, se non a condizione di farsi esso medesimo ‘parte’), e poi anche perché, in esse, l'essere dice semplicemente il suo non-determinarsi. Perciò non può risolversi in alcuna determinatezza, neppure in quella del determinato, in cui comunque il medesimo sempre si determina, non trovando mai alcun nulla rispetto a cui costituirsi “come essere”.

All'interno del castello, dunque, tutti i cavalieri sentono sempre la medesima voce (“un voce medesima”); ma ognuno di essi riconosce una diversa esistenza... chi quella di Angelica, chi quella di Bradamante.

A ognuno “par che quella cosa sia, / che più ciascun per sé brama e desia” (Canto XII, Ottava 20).

Ancora una prova del fatto che non desideriamo mai quel che crediamo di desiderare.

Freud avrebbe detto che in verità ogni pulsione cerca di raggiungere la meta, e non l'oggetto che sembra ogni volta costituirsi come quel che più propriamente viene desiderato.

La meta, comunque, è una sola, per tutti; lo sapeva bene anche lo psicoanalista viennese. Che avrebbe capito alla perfezione, sulla scia di Schopenhauer, che ogni volta, di fatto, non desideriamo altro che la morte. La stessa per tutti.

Come viene messo bene in luce in un testo capitale come *Al di là del principio di piacere*.

Eros vuole *Thanatos*; se il desiderio si costituisce come inquietudine, ogni forma di inquietudine vuole negarsi; ossia, vuol trovare la quiete. O meglio, vuol farsi quiete. Ma la quiete perfetta altro non è che morte. La *Voluntas* – avrebbe detto Schopenhauer – altro *non vuole* che farsi *Noluntas*.

E cosa è l'*artisticità* che ogni opera d'arte fa propria, se non lo stesso che in ogni opera d'arte si cerca appunto di far emergere?

Anche perché: come potremmo riconoscere *identicamente artistiche* una pala del Perugino o un affresco di Raffaello, una tela di Monet e una scultura di Boccioni? Un affresco di Giotto e una tela di Pollock? O ancora meglio, una tavola di Caravaggio e un ready-made di Duchamp? Sì, perché si tratta di oggetti che trattiamo tutti *come artistici*; che andiamo ad ammirare nelle stanze di un museo e *non utilizziamo* mai, in alcun modo; sì, in un museo, ossia nell'*analogon* del palazzo di Atlante... un luogo incantato e magico in cui nessuna cosa è mai quel che è. Neppure la tela di Caravaggio, infatti, ci presenta Gesù (pensiamo alla cena di Emmaus), e neppure ci presenta della frutta disposta sopra un tavolo. Così come la ruota di bicicletta di Duchamp non mostra una ruota di bicicletta. Dato che non la si può usare come ruota di bicicletta; per spostarsi da un luogo a un altro. Dato che ci limitiamo a contemplarla allo stesso modo in cui negli spazi della National Gallery di Londra contempliamo la tela del Caravaggio. Infatti, non ci sogneremmo mai di appropriarci della frutta rappresentata sulla tela per farci uno spuntino.

L'arte, insomma, produce un'analogia magia; molto simile, in effetti, a quella messa in opera da un mago che in tutti i

modi avrebbe cercato di salvare Ruggiero dal tragico destino che sembrava aspettarlo al varco.

Anche l'arte s-determina gli essenti; e li rende artistici, rendendoli nello stesso tempo *irraggiungibili* ma soprattutto *indesiderabili* – *indifferenti*, avrebbe detto Marcel Duchamp. Riconsegnando i molti a una unità che in essi avrebbe potuto dirsi solo *negando* il loro stesso differenziarsi. Sì da consegnarli tutti insieme a un'unità la cui azione negatrice non sempre saremo in grado di riconoscere; perché spesso la rimuoviamo, avrebbe detto Freud.

Faremmo infatti fatica a vivere nella consapevolezza del fatto che le mele che mangiamo non sono mele, che le auto che utilizziamo non sono auto, che le strade che percorriamo non sono strade.

Ecco, l'arte consente di varcare la cecità che, sola, ci permettere di agitarci e vivere impegnandoci per raggiungere questo o quello scopo; l'arte ci apre gli occhi, e rivela la natura *fantasmatica* del reale.

Quello stesso per guadagnare il quale (e trasformarlo, ossia utilizzarlo in vista di questo o quel fine) ci impegniamo e faticiamo assai.

Ma l'esperienza estetica ottiene anche un altro risultato: oltre a non farci mai trovare le cose che desideriamo (oltre a non farle mai trovare in rapporto al 'significato' che le rende per l'appunto desiderabili), come capita tanto a Orlando quanto a Ruggiero – neppure quest'ultimo, infatti, “trova mai quel che va cercando” (Canto XII, Ottava 18) –, fa sì che neppure i soggetti agenti si riconoscano l'un altro.

All'interno di quelle mura incantate, infatti, Ferraù non assale mai Orlando; del cui elmo pur aveva giurato (al fantasma di Argalia) di impossessarsi il prima possibile.

Ecco, questa poteva essere l'occasione tanto attesa; eppure, “se ben quivi Orlando ebbe vicino, / né però Ferraù pose in lui mano” (Canto XII, Ottava 31).

Il fatto è che – come ci spiega Ariosto – “conoscersi tra loro / non si poter, mentre là dentro foro” (Canto XII, Ottava 31). Insomma “era così incantato quello albergo, / Ch’insieme riconoscer non poteansi” (Canto XII, Ottava 32).

Riconoscono i loro *desiderata*; ne riconoscono sia il volto che la voce, e in generale le fattezze; ma non si riconoscono “in quanto desideranti”.

Ossia, all’interno di quelle mura i soggetti dismettono il proprio *habitus*; e, pur continuando a desiderare (come fanno molti visitatori di musei, che continuano a cercare – anche di fronte a opere che non sono lì per comunicare questo o quel significato – il significato di quel che si trovano spesso costretti a contemplare). Non si riconoscono dunque come soggetti desideranti. I visitatori di musei mai si sarebbero incontrati, in qualsiasi altro luogo, intenti a contemplare qualcosa, senza sentirsi attratti o respinti da quest’ultimo.

Quali meri occhi-del-mondo; per dirla con Schopenhauer. *Indifferenti*, cioè, come avrebbe voluto essere Duchamp; e come quest’ultimo avrebbe voluto si riuscisse a essere tutti, al cospetto delle sue opere. Ma forse anche di ogni altra opera d’arte.

Sì perché l’opera ci invita a mutare attitudine; invitando ognuno di noi a non essere più quello che credevamo di essere. Proprio come gli oggetti con cui ci fanno entrare in relazione le sale di un Museo.

Sempre che l’arte ottenga davvero quello che solo l’incantesimo di un mago sarebbe stato in grado di ottenere, forse con ancora maggior forza; riuscendo a mostrarci oggetti che, pur mantenendo la parvenza di sedie, finestre, alberi..., non saranno né sedie, né finestre e neppure alberi. Consentendo anche a noi, appunto (ciò di cui era perfettamente consapevole già Leopardi), di dismettere i panni di soggetti agenti e soprattutto desideranti. Consentendoci di non volere più nulla, di non voler trasformare alcunché, di non voler raggiungere alcuna meta; di essere come pietre accanto a pietre, di trasformarci in

tuono (vedi il *Canto di un pastore errante dell'Asia*) rombante senza meta nell'aria.

Consentendoci di *esistere*, finalmente; di essere *semplicemente esistenti*; accogliendo il non-essere del mondo con un'analogia e simmetrica "indifferenza".

Consentendoci cioè di "negare" l'*alterità* che di norma ci contrappone al mondo e ce lo fa in qualche modo "desiderare"; ossia, di aderire all'*inalterità* che tutti, forse, ci accomuna. Per quanto non guarisca dalla malattia che mina ogni esistenza; in quanto comunque rivolta alla morte.

L'arte, infatti, può consentirci al massimo *una pausa*; disegnando una sorta di *epoché* transitoria e assai poco utile, comunque (in forza della sua sostanziale e inamovibile *indifferenza* nei confronti dell'utilità che governa ogni azione della nostra vita); *salutare*, forse, ma funzionante in virtù di un vero e proprio effetto placebo, che non potrà mai farci rinunciare a vivere come macchine desideranti (lo sapevano bene anche i Libertini del Settecento).

Perciò Atlante non riesce neppure questa volta (dopo averci provato con il castello d'acciaio) a salvare Ruggiero. A salvarlo dalla morte prematura cui era stato destinato dagli astri.

Ed effettivamente nessuna espressione artistica potrà mai salvarci davvero; sempre per la radicale estraneità del suo *modus essendi* rispetto a quello di ogni altra forma del fare.

Atlante ci aveva provato anche con Alcina; che, un po' come Circe nell'*Odissea* omerica, avrebbe trasformato in animali e piante tutti coloro che fosse riuscita a sedurre, ma di cui poi si sarebbe velocemente stufata.

E neppure la sorella di Morgana e Logistilla (*fate* anch'esse, come Alcina), sarebbe riuscita a fermare Ruggiero. Anche Alcina, infatti, sarebbe stata smascherata da Ruggiero, sia pur con l'essenziale supporto della maga Melissa. Impegnata a mostrare al nostro cavaliere come le fattezze seducenti e fasciose della fata fossero solo un inganno;

trattandosi in verità di una brutta vecchiaccia che, se non fosse stato per i suoi poteri magici, non sarebbe mai sembrata tanto bella – tanto da far innamorare chiunque (anche Astolfo v'era cascato).

Atlante tenta di tutto; ma al destino che ci vuole soggetti – e ci fa tutti costitutivamente desideranti – non può neppure lui sfuggire.

Certo, Atlante le tenta tutte; anche *facendo sentire a casa* tutti gli ospiti del castello. Ossia riempiendoli di cibo e facendo sentire tutti a proprio agio, trattandoli nel modo migliore possibile. “Perché di cibo non patischin brama, / sì ben fornito aveva tuto il palagio”.

Tenta anche la carta dei beni materiali. Non fa mancare nulla ai cavalieri condannati a percorrere avanti e indietro, invano, i corridoi del palazzo.

Ma a un certo punto sopraggiunge Angelica; la quale gioca d'anticipo. Si rende infatti invisibile tenendo in bocca un anello magico che, come quello narrato da Platone nella *Repubblica* (l'anello di Gige), fa sparire chiunque lo tenga in bocca. Entra e si trova subito a fare i conti con una decisione avventata che rischia di vanificare il suo progetto: che è poi quello di tornare in patria con Medoro.

Una cosa è certa, comunque: l'*invisibilità* fatta propria da Angelica riguarda la determinatezza in relazione alle sue specifiche condizioni determinanti. Quella, cioè, che cancella la cosa in quanto tale; e dunque nulla ha a che fare con la *negazione non-escludente* di cui si può fare esperienza solo nel non-luogo dell'arte. Analogo a quello disegnato da Atlante e ripreso poi da molti dei grandi protagonisti della storia dell'arte. Il cui recinto disegna confini puramente immaginari; che in verità né si danno né si sono mai dati. E che, comunque, solo l'arte avrebbe potuto permettersi di istituire, facendone addirittura l'emblema più significativo della propria ontologica “negatività”. Ossia, dell'identico che nessun confine potrà mai definire né in qualche modo determinare.

E che pur tuttavia entro ogni confine fa cenno al vero incontrovertibile – che è tale perché nulla v'è, di là da esso, in grado di contravvenirne il dettato.

A dirne cioè la specificità e la differenza rispetto a un mirabolante molteplice destinato a palesare determinatezze sempre confuse e imprecise, contraddittorie e costitutivamente incapaci di distinguere sé medesime da quel che pur avrebbe continuato a sembrare *altro* da esse.

Note

¹ “È maraviglia che, tra i molteplici tentativi di stabilire il vero fine del poema o il vero argomento, desumendolo dalla materia, e di determinarne nello stesso modo il disegno e l’unità, non si sia insistito in quello che lo considerava, o avrebbe potuto considerarlo, come “il poema dell’amore”, della casistica dell’amore, a cui la vita cavalleresca e bellicosa farebbe da semplice sfondo decorativo” (CROCE, BENEDETTO, *Ariosto*, Milano, Adelphi, 2004, p. 58).

² D’altro canto, anche per Ugo Foscolo l’essere umano è coinvolto in un perenne flusso psichico, fatto di speranze e timori, ed è agitato sempre più dall’impeto del desiderio e dagli ‘allettamenti’ dell’immaginazione; perché “così piacque alla natura che assegnò l’inquietudine alla esistenza dell’uomo, il quale aspira sempre al riposo appunto perché non può mai conseguirlo” (FOSCOLO, UGO, *Il tomo dell’Io, seguito dal Didimo Chierico*, a cura di Ardengo Soffici, Lanciano, R. Carabba Editore, 1922, p. 81).

³ CROCE, BENEDETTO, *Ariosto, op.cit.*, pp. 68-69.

⁴ Ivi, p. 70.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 75.

⁷ Ivi, p. 78.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 82.

¹⁰ DE SANCTIS, FRANCESCO, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1991, p. 443.

¹¹ Ivi, p. 444.

¹² Ivi, p. 447.

¹³ Ivi, p. 448.

¹⁴ Ivi, p. 450.

¹⁵ CELATI, GIANNI, *Studi d’affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 52.

¹⁶ Ivi, p. 463.

¹⁷ Ivi, p. 464.

¹⁸ Ivi, p. 459.

¹⁹ HEGEL, GEORG, W.F., *Estetica*, a cura e traduzione di N. Merker, Torino, Einaudi, 1972, p. 661.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ BOCCACCIO, GIOVANNI, *Che i poeti non sono bugiardi*, in *Della geneologia de gli Dei de’ Gentili*, Libro XIV, tradotta per M. Gioseppe Betussi, in Venetia, per il Valentini, 1627, p. 401.

²⁴ SEVERINO, EMANUELE, *Dike*, Milano, Adelphi, 2015, p. 355.

- ²⁵ SEVERINO, EMANUELE, *Immortalità e destino*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 37
- ²⁶ MIRRI, EDOARDO, *Verso nuovi orizzonti. Tra Berna e Francoforte 1796-1798*, in HEGEL, GEORG W.F., *Scritti giovanili*, a cura di E. Mirri, Napoli-Salerno, Orthotes, 2015, p. 427.
- ²⁷ ECKHART, MEISTER, *Dell'uomo nobile*, a cura di M. Vannini, Milano, Adelphi, 2004, p. 176.
- ²⁸ Ivi, p. 177.
- ²⁹ PASCAL, BLAISE, *Pensieri*, a cura e traduzione di P. Sereni, Milano, Mondadori, 1984, p. 223.
- ³⁰ ELIADE, MIRCEA, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, trad. it. R. Rambelli, Edizioni mediterranee, Roma, 2005, p. 48.
- ³¹ Sulla tesi sostenuta da Breton in questo straordinario volume di storia dell'arte ci siamo lungamente soffermati nel nostro recente: DONÀ, MASSIMO, *Di un'ingannevole bellezza. Le "cose" dell'arte*, Milano, Bompiani, 2018.
- ³² I Berserkir erano dei feroci guerrieri scandinavi votati al dio Odino – una divinità che adoravano nella sua forma di Voden (furore). Prima di lanciarsi in battaglia erano soliti lasciarsi trasportare in uno stato psichico di “furia” che li avrebbe resi sorprendentemente feroci e sostanzialmente insensibili al dolore. La loro era una sorta di vera e propria trance, peraltro particolarmente interessante dal punto di vista dell'esperienza spirituale. Della loro origine non si sa molto, anche se Tacito accenna a combattenti germanici dotati di caratteristiche simili. Il loro nome deriva dal fatto che si vestivano con pellicce di orsi, lupi o renne. Per quel che se ne sa, sembra fossero anche membri di sette religiose o di comunità di guerrieri, per entrar a far parte delle quali doveva essere superato un certo numero di combattimenti rituali (e talvolta anche reali). Combattevano in modo da incutere un serio timore in chi se li fosse trovati davanti in campo di battaglia, soprattutto per lo stato quasi inconsapevole in cui erano soliti combattere, peraltro con un dispendio davvero esagerato di forza fisica.
- ³³ CROCE, BENEDETTO, *Ariosto, op.cit.*, p. 82.
- ³⁴ Ivi, p. 83.
- ³⁵ Ivi, p. 56.
- ³⁶ ELIADE, MIRCEA, *Birth and rebirth*, New York, Harper & Brothers Publishers, 1958, p. 15.
- ³⁷ BOLOGNA, CORRADO, *La macchina del “Furioso”*, Torino, Einaudi, 1997, p. VIII.
- ³⁸ Ivi, p. VII.
- ³⁹ Ivi, p. VII.
- ⁴⁰ “Per rimanere nella verità non dobbiamo mai dimenticare che nel Furioso le storie singole sono immerse ne flutti della vita cavalleresca come in un mare in cui si disperdono. In mezzo all'accavallarsi degli avvenimenti, i singoli episodi e le singole figure conservano una coerenza e una continuità relativa; fra quelle vaste correnti, tutto acquista una certa mobilità e si colora delle tinte vaghe e uguali delle immense distese” (MOMIGLIANO, ATTILIO, *Saggio su L'“Orlando furioso”*, Bari, Laterza, 1932, p. 93).

⁴¹ In questo senso concordiamo totalmente con Andrea Tagliapietra, secondo il quale anche l'uomo barocco "si sarebbe attenuto alla massima, prudente e accorta, che già Ludovico Ariosto enunciava, in una bella ottava dell'*Orlando furioso* (1532): "Quantunque il simular sia le più volte / Ripreso, e dia di ma mente indici, / Si trova pur in molte cose e molte / Aver fatti evidenti benefici, / E danni e biasimi e morti aver già tolte; / Ché non conversiam sempre con gli amici / In questa assai più oscura che serena / Vita mortal, tutta d'invidia piena (*Orlando furioso*, IV, 1)" (TAGLIAPIETRA, ANDREA, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Milano, Mondadori, 2008, p. 294).

⁴² Perciò – a rilevarlo è Gianni Celati – nell'*Orlando furioso* "c'è una riduzione d'ogni fantasia a puri moti fisici, dove anche i sentimenti si manifestano come azione materiale di corpi che si scontrano – dall'amore inteso come 'assalto', fino ai pensieri che turbano la mente, spesso indicati da Ariosto come l'azione fisica di qualcosa che 'rode e lima' il cervello" (I, 3; I,31; I,41). "È questa passione per la meccanica degli urti, delle spinte inerziali dei corpi, che crea le meraviglie iperboliche delle gesta, sempre come moti fisici irrefrenabili e maniacali – maniacali perché danno il senso dell'idea fissa, della reazione automatica in rapporto a uno stimolo... Tutti ripetono le stesse mosse, e ogni incontro non fa che distrarci dal precedente; le azioni rimangono sempre sospese, e gli eroi si disperdono verso altre gesta che saranno interrotte da nuove distrazioni. Ciò che fa germinare le trame non è il significato o lo scopo delle azioni in corso, bensì le distrazioni che la rilanciano verso altre imprese e altri tragitti" (CELATI, GIANNI, *Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando furioso*, in "Griseldaonline. Portale di letteratura", n. III, 2003-2004).

⁴³ A dire il vero, il giudizio del tedesco è assai più composito e articolato; secondo lui, infatti – e in questo senso coglie nel segno –, nel poema ariostesco, a dilettere, sarebbero "specialmente le infinite complicazioni dei destini e dei fini, l'intreccio favoloso di rapporti fantastici e di situazioni assurde, con cui il poeta gioca avventurosamente fino alla leggerezza. Non vi è chiara e aperta follia e stravaganza che i suoi eroi non prendano sul serio. L'amore specialmente è abbassato spesso dall'amor divino di Dante, dalla tenerezza fantastica di Petrarca a storie sensualmente oscene e collisioni ridicole, mentre l'eroismo e il valore appaiono spinti a un punto in cui non provocano più un religioso stupore, ma solo riso sulla favolosità delle imprese. Ma accanto alla indifferenza per il modo come le situazioni si realizzano, introducono straordinari intrecci e conflitti, hanno inizio, s'interrompono, si intessono di nuovo, si spezzano e infine si risolvono inaspettatamente, e accanto anche alla trattazione comica della cavalleria, Ariosto sa tuttavia parimenti riaffermare e mettere in rilievo quel che di nobile e grande vi è in essa, nel coraggio, nell'amore e nell'onore, così come sa descrivere in maniera precisa altre passioni, scaltrezza, astuzia, presenza di spirito e molte altre cose" (HEGEL, GEORG W.F., *Estetica*, op.cit., pp. 661-662).

⁴⁴ Anche secondo il De Sanctis, "l'essenza di quel mondo è la libera iniziativa dell'individuo, la mancanza di serietà, di ordine, di persistenza in un'azione unica e principale, sì che le azioni si chiamano avventure, e i cavalieri si dicono erranti. Staccarsi dal centro, andare vagando, e cercare avventure, è lo spirito di un mondo che ripugna così alla unità come alla disciplina. Volere organizzare questo mondo co' precetti di Orazio e di Aristotile è un volerlo falsificare. Il disordine qui è ordine, e la varietà è unità. Come l'unità del mondo nella sua infinita varietà è nel suo spirito o nelle sue leggi, così l'unità di questa vasta rappresentazione è nello

spirito o nelle leggi del mondo cavalleresco” (DE SANCTIS, FRANCESCO, *Storia della letteratura italiana, op.cit.*, p. 443).

⁴⁵ Lo sa bene Benedetto Croce (a proposito degli inganni e delle illusioni di cui appare costellato il capolavoro ariostesco), che v'è “dell'inganno e dell'illusione reciproca nelle cose d'amore; ma come toglierli senza togliere a un tempo l'incanto stesso di quell'acre e amabile giuoco? A serbare l'illusione provvede l'innamorato con la passione stessa, che gli rende invisibile il visibile e visibile l'invisibile, e lo induce a credere a quel che brama, a credere alla persona che lo ammalia, come Bradimante alla sua Fiordiligi, errante pel mondo e tornantegli incontaminata” (CROCE, BENEDETTO, *Ariosto, op.cit.*, pp. 56-57).

⁴⁶ Così si esprime il De Sanctis, a proposito della follia di Orlando: “Il momento della pazzia è rappresentato con tale realtà di colorito, che la tua illusione è perfetta. Ci si vede una profonda conoscenza della natura umana nelle sue più fini gradazioni. È un ‘crescendo’ di particolari e di colori, che ti rendono naturalissimo un fatto così straordinario. Venuto in furore e matto, il poeta te lo abbandona alle risate del pubblico. A una scena tenera succede la più schietta allegrezza comica, la caricatura spinta sino alla buffoneria. Anche il modo come Orlando riacquista il senno ha un profondo senso comico” (DE SANCTIS, FRANCESCO, *Storia della letteratura italiana, op.cit.*, p. 459).

⁴⁷ Ne è pienamente convinto il Croce, che “soverchia, nel Furioso, la materia d'amore, perché soverchiava nel cuore dell'Ariosto, nel quale essa agevolmente trapassava a sentimenti gentili, alla pietà che va oltre le tombe, alla rivendicazione dell'innocenza calunniata e della gratitudine brutalmente violata, al fervido culto per santo nodo dell'amicizia” (CROCE, BENEDETTO, *Ariosto, op.cit.*, p. 59).

⁴⁸ CALVINO, ITALO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da*, Milano, Mondadori, 2017, p. 210.

⁴⁹ In un testo come *I Principi di filosofia*, Descartes precisa (a proposito della differenza tra infinito e indefinito): “Chiameremo queste cose indefinite, piuttosto che infinite, sia per riservare la definizione di infinito a Dio solo, perché in lui solo e da ogni parte non solamente non vediamo alcun limite, ma comprendiamo anche che positivamente non ne esiste alcuno; sia anche perché non comprendiamo positivamente in alcun modo che le altre cose manchino di limiti da qualche parte, ma ammettiamo solamente in senso negativo i loro limiti, se ne abbiano, che non possiamo trovare da noi” (DESCARTES, RENÉ, *Principi di filosofia*, a cura di E. Garin, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 35). Ma si legga di seguito anche la risposta di Descartes a un'obiezione del signor Caterus: “Egli domanda qui, con molta ragione, se conosco chiaramente e distintamente l'infinito; poiché, sebbene abbia cercato di prevenire questa obiezione, tuttavia essa si presenta così facilmente a ognuno che è necessario che vi risponda un poco ampiamente. Ecco perché dirò qui, in primo luogo, che l'infinito, in quanto infinito, non è, a dire il vero, compreso, ma che, tuttavia, esso è inteso; poiché intendere chiaramente e distintamente che una cosa è tale che non vi si possano trovar dei limiti, è intendere chiaramente che essa è infinita. E io pongo qui distinzione tra l'indefinito e l'infinito. E non v'è nulla che io chiami propriamente infinito, se non ciò, in cui da tutte le parti non trovo limiti; nel qual senso Dio solo è infinito. Ma le cose delle quali, sotto qualche considerazione solamente, non vedo fine, come l'estensione degli spazi immaginari, la moltitudine dei numeri, la divisibilità delle parti della quantità, e altre cose simili, le chiamo indefinite e non infinite, poiché non da tutte le parti esse sono senza fine e senza limiti. Di più, io distinguo tra la

ragione formale dell'infinito, o l'infinità, e la cosa che è infinita. Poiché, quanto all'infinità, sebbene noi la concepiamo come affatto positiva, non l'intendiamo tuttavia che in un modo negativo, cioè col non osservare nella cosa nessuna limitazione. E quanto alla cosa infinita, noi la intendiamo, a dire il vero, positivamente, ma non secondo tutta la sua estensione, cioè non comprendiamo tutto ciò che è intelligibile in essa. Precisamente come quando rivolgiamo gli occhi al mare, si dice ugualmente che lo vediamo, benché la nostra vista non ne attinga tutte le parti e non ne misuri la vasta estensione; e, a dir il vero, quando non lo guardiamo che da lontano, come se lo volessimo abbracciare tutto con gli occhi, non lo vediamo che confusamente, come anche solo confusamente immaginiamo un chiliogono quando cerchiamo d'immaginare tutti i suoi lati insieme; mentre quando la nostra vista s'arresta sopra una parte del mare solamente, questa visione allora può essere chiarissima e distintissima, come anche l'immaginazione di un chiliogono, quando si estende solamente sopra uno o due dei suoi lati. Così io riconosco con tutti i teologi che Dio non può essere compreso nello spirito umano, e anzi che non può essere distintamente conosciuto da quelli che cercano di abbracciarlo tutto quanto e tutto in una volta col pensiero, e che lo riguardano come da lontano: nel qual senso S. Tommaso ha detto, nel luogo sopra citato, che la conoscenza di Dio è in noi sotto una specie di confusione, solamente, e come in un'immagine oscura" (DESCARTES, RENÉ, *Opere filosofiche 2 – Meditazioni metafisiche. Obbiezioni e risposte*, a cura di E. Garin, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 107-108). E poi si legga la seguente lettera (che Descartes invia a Chanut, nel 1647): "In primo luogo, ricordo che il Cardinale di Cusa e molti altri dottori hanno supposto il mondo infinito, senza che per questo siano mai stati ripresi dalla Chiesa; al contrario, si crede che significhi onorare Dio far concepire le sue opere come grandissime. La mia opinione è meno difficile a esser accettata della loro, perché non dico che il mondo è infinito, ma soltanto indefinito. In ciò vi è una differenza notevole: per dire che una cosa è infinita, infatti, bisogna avere qualche ragione che la faccia conoscere come tale, cosa che si può avere solo da Dio; per dire che è indefinita, invece, è sufficiente non avere alcuna ragione con cui si possa provare che abbia dei limiti. Così, mi sembra che non si possa provare, e neppure concepire, che vi siano dei limiti nella materia di cui il mondo è composto. Infatti, esaminando la natura di questa materia, trovo che essa consiste solo nel fatto che è estesa in lunghezza, larghezza e profondità, di modo che tutte le cose che hanno queste tre dimensioni siano una parte di questa materia, perché non sapremmo concepire un tal spazio se non concependo in esso queste tre dimensioni e, conseguentemente, della materia. Ora, supponendo il mondo finito, al di là dei suoi limiti si immaginano degli spazi aventi anch'essi le proprie tre dimensioni e quindi non puramente immaginari, come li chiamano i Filosofi, ma che contengono in sé della materia che, non potendo essere altrove se non nel mondo, mostra che il mondo si estende al di là dei limiti che gli si era voluto attribuire. Non avendo, dunque, alcuna ragione per provare e neppure potendo concepire che il mondo abbia dei limiti, lo chiamo indefinito. Tuttavia, non posso negare, per questo, che vi siano forse alcuni limiti conosciuti da Dio, benché mi siano incomprensibili: ecco perché non dico in modo assoluto che è infinito" (DESCARTES, RENÉ, *Tutte le lettere 1619-1650*, a cura di G. Belgioioso, Milano, Bompiani, 2005, p. 2469).

⁵⁰ CALVINO, ITALO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da, op.cit.*, p. 22.

⁵¹ GARIN, EUGENIO, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 134.

⁵² Ivi, pp. 135-137.

⁵³ Ivi, p. 158.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 162.

⁵⁶ Ivi, p. 142.

⁵⁷ Ivi, p. 156.

⁵⁸ Citato da Eugenio Garin in *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, *op.cit.*, p. 156.

⁵⁹ Ivi, p. 157.

⁶⁰ Ivi, p. 173.

⁶¹ Ivi, p. 179.

⁶² Ivi, p. 177.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, p. 175.

⁶⁵ Citato da Eugenio Garin in *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, *op.cit.*, p. 172.

⁶⁶ Ivi, pp. 159-160.

⁶⁷ Ivi, p. 158.

⁶⁸ Ivi, p. 153.

⁶⁹ Dice bene Walter Binni, a proposito dell'Ariosto, e in particolare del suo capolavoro, che "il suo realismo fantastico è poeticamente portatore di valori e poeticamente acutissima esperienza, intelligenza del ritmo vitale, del ritmo di tutta la vita, di tutta la forza dell'uomo in un mondo terreno, laico antitrascendente e antimetafisico, in cui virtù, intelligenza e fortuna si scontrano o si alleano, ed esperienza illuminata dall'intelligenza e fantasia possono fondersi in una sorta di sopramondo rinascimentale tanto più libero, possente, elastico, perché scaturito dall'attrito di contrasti non facili, alimentato dalle forze intere della personalità ariostesca e dalla sua partecipazione-esperienza al tempo storico concreto" (BINNI, WALTER, *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Roma, Bulzoni Editore, 1978, p. 13).